OTTO FISCHER

CHINESISCHE LANDSCHAFTSMALEREI

Mit 51 Bildertafeln und 12 Abbildungen im Text



Mit außerordentlicher Sorgfalt ausgestattet, gibt das Werk an Hand vorzüglicher Bildwiedergaben, durch die es größte Lebendigkeit gewinnt, zum ersten Male eine einheitliche, umfassende Darstellung der chinesischen Landschaftsmalerei. Der Autor stellt die Entwicklung dieser vollendeten Kunst von den Anfängen bis zur Auflösung klar. Über die ästhetische Gliederung der formalen Elemente ihrer Wirkung hinaus sucht er ihren geheimen Sinn und ihre Bedeutung in der Tiefe der chinesischen Weltanschauung zu ergründen.

KURT WOLFF VERLAG
MÜNCHEN


KWV



OTTO FISCHER

CHINESISCHE LANDSCHAFTSMALEREI



MIT 63 BILDWIEDERGABEN

KURT WOLFF VERLAG / MÜNCHEN
1 9 2 3

4.—6. Tausend / Winter 1922
Der Text wurde vom Bibliographischen Institut in Leipzig, die Bildtafeln von A. Wohlfeld in Magdeburg gedruckt.

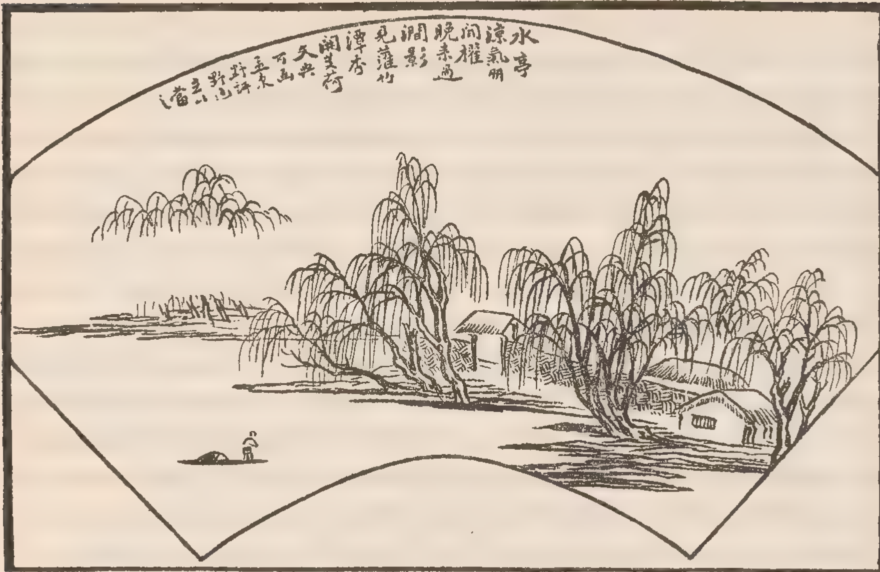
LUDWIG KLAGES

IN VEREHRUNG UND FREUNDSCHAFT

GEWIDMET

INHALT

VORAUSSETZUNG



I

MAN sagt, das 18. Jahrhundert habe die Natur entdeckt. Aus den engen Zirkeln der gesellschaftlichen Konventionen und des moralischen Ich heraus trieb es den Menschen, einem großen Unbedingten außer ihm sehnsüchtig schwärmend sich hinzugeben. Die Gottheit war zerspalten in starre Form und wieder in unendliche Zweifel. Wo schien nun ein Göttliches gewisser und allgegenwärtiger als in dem Zauberwort der atmenden, liebenden Natur, die alles Lebendige umfängt und nährt, aus sich emportreibt und wieder mütterlich in sich zurücknimmt? Aus solcher Anschauung und solcher Sehnsucht, die bald das Erhabenste, bald das Zarteste suchte, ist die moderne hingebende Liebe zur Landschaft zum ersten Male bewußt entstanden. Rousseau war ihr großer begeisterter Verkündiger, die Besten seiner Zeit und auch der späteren Generationen sind ihm nachgefolgt.

Aber vor Rousseau war bereits der englische Park. Die Konvention des Barock war in diesem einen Punkte bereits durchbrochen. Die gezirkelten Gärten der römisch-französischen Überlieferung hatte der Engländer verlassen und nachschaffend ein Bild der schönen, natürlichen Landschaft, das Geschöpf

einer Kunst, die nur der Natur mehr dienen will, in seinen Parks sich gestaltet. So wie die bürgerliche Weltanschauung, ja fast schon Weltzersetzung der englischen Moralphilosophen und Prosaisten die Voraussetzung war für Voltaire und die Enzyklopädie, so hatte auch jenes andere Ideal einer Hingabe an die Natur auf der britischen Insel bereits eine Form sich geschaffen, war Leben bereits und Wirklichkeit geworden in den englischen Landschaftsgärten und denen, die sie genossen. Im Jahre 1720 hatte Kent in Kew-Garden die erste große Anlage verwirklicht, gegen Ende des Jahrhunderts hat der englische Park ganz Europa gewonnen.

Er war nicht eine Erfindung Englands. In der ersten Nummer seines Allgemeinen Teutschen Garten-Magazins hat schon im Jahre 1804 Goethes Freund Bertuch darauf hingewiesen, daß das Vorbild der Briten in der Gartenkunst des Ostens, und zwar der Chinesen zu suchen sei. Die Veröffentlichungen des Architekten Chambers hatten ihn auf diese Vermutung gebracht. Die in Übersetzungen bekannten Gedichte des Kaisers K'ien Lung, des Zeitgenossen Friedrichs des Großen, bezeugten, was für ein unendlich zartes und verfeinertes Gefühl für die landschaftliche Natur die Chinesen besaßen. Das Gartengedicht des chinesischen Staatsmanns und Historikers Se-ma Kuang, das Bertuch abdruckte, bewies, daß schon im 11. Jahrhundert nicht bloß jene poetisch-hingebende Empfindung in China lebendig war, sondern daß die feinsten Geister Chinas schon damals ihre Gärten und Parks nur nach dem einen höchsten Ziele gestalteten, darin die vollkommenste Hingabe an die tausendfach wechselnden Sensationen landschaftlicher Natur zu finden, gewissermaßen nichts anderes als eine konzentrierte Natur, eine auf engem Raume gesammelte Enzyklopädie der Landschaft in ihnen zu schaffen suchten. Hätte Bertuch noch einen Schritt weiter zurück tun können, so hätte er gefunden, daß schon im 8. Jahrhundert der große Dichter und Maler Wang Wei sein eigenes Landgut zugleich im Wort und Bild in einer Weise verewigt hat, die zeigt, daß es ihm bei aller Kraft und Suggestion des Natürlichen gar nicht so sehr auf eine Schilderung des Wirklichen als auf das Bild einer unendlich ergreifenden Landschaft der Seele ankommt. In eine mindestens ebenso frühe Zeit geht also schon die Landschaftsgärtnerei der Chinesen zurück. Und wie die chinesische Philosophie und Staatskunst, durch die Übersetzungen der Jesuiten vermittelt, zum erstenmal in der Aufklärung ihre Wirkung auf Europa ausübten, wie die

chinesischen Architektur- und Geräteformen, durch den ostindischen Handel des 17. Jahrhunderts nach Holland und England gelangt, sowohl als Rokoko wie als Chippendale und Porzellan das äußere Bild des 18. Jahrhunderts bestimmten, so hat auch das chinesische Landschaftsgefühl durch den englischen Garten die Naturliebe der Europäer mit herangebildet, und als ein äußeres Zeichen dieser Herkunft winkt noch immer in den alten Parks, zwischen Bäumen und Gebüsch halbverborgen, fremd und wunderlich in unsere Kindertage die Pagode, der chinesische Turm.

Aber nicht nur der Landschaftsgarten, die mit bewußter Kunst gestaltete wirkliche Landschaft ist in China um tausend Jahre älter als in Europa, auch das gemalte Bild der Landschaft, die Landschaftsmalerei als ein eigener freier Zweig der Kunst, um ihrer selber willen gepflegt und in sich selber ruhend, ist von den Chinesen um ebensolange Zeit früher als von uns Europäern geschaffen und ebensoviel länger bis heute geübt worden. Die Werke dieser Kunst sind freilich erst gegen die Wende des letztverflossenen Jahrhunderts nach Europa gelangt. Erst seit den sechziger Jahren dämmerte aus ihren japanischen Nachbildern den feinsten Kennern des Westens langsam, allmählich eine Ahnung von ihrer ursprünglichen Größe, erst seit kurzem sind einige wenige Meisterwerke bis zu uns und nach Amerika gedrungen. Seit wenigen Jahrzehnten kennen wir in ihren gröbsten Zügen ungefähr die Geschichte dieser Kunst und können, vor allem durch die Publikationen der Werke, die in Japan erhalten sind, ein annähernd wahres Bild von ihrem Wesen gewinnen. Noch ist es erst eine kleine Gemeinde von Forschern und Liebhabern, denen diese Dinge vertraut sind, aber die wissen auch, daß in der chinesischen Landschaftsmalerei eine der erhabensten und tiefsten Schöpfungen der Menschheit auf uns gekommen ist. Sie haben es erlebt, daß in keiner Kunst wie in dieser die atmende Fülle, ja die Seele der unendlichen Natur, wirkende Form geworden, in unsere Seele sich mitteilt. Und sie glauben, daß aus diesen Werken des fernsten Ostens und lang versunkener Menschen auch in unsere Kunst und unsere Zukunft eine Befruchtung fallen wird, die wir gar sehr gebrauchen können. Denn aus Wahrem und Tiefem kann in verwandter Seele auch wieder Wahres und Tiefes gezeugt werden.

II

Will man eine Erscheinung wie die chinesische Landschaftsmalerei verstehen, so muß man wissen, welche Rolle sie in der Gesamtheit der chinesischen Kultur gespielt hat. Diese Frage ist nicht so schwer zu beantworten, als man bei der vollkommenen Verschiedenheit des Gefüges dieser Kultur von der unsrigen befürchten möchte. Es ist uns nämlich über die Malerei der Chinesen eine Fülle der ausgezeichnetsten Überlieferung zugänglich. Auch die Geschichtschreibung der chinesischen Kunst ist um tausend Jahre älter als die abendländische nach der Antike, sie beginnt im 5. Jahrhundert nach Christus und ist bis auf unsere Tage ununterbrochen fortgeführt in einer Literatur, die gerade für die großen Kunstepochen sehr reichhaltig und wertvoll ist. Ebenso alt, ja noch etwas älter, ebenso lebendig und reich ist die ästhetische Literatur, die sich mit den Prinzipien und Methoden der Malerei beschäftigt. Die Verfasser dieser Werke sind zum einen Teile die Maler selbst, zum andern die aufgeklärtesten und unterrichtetsten Kenner, Gelehrte und Schriftsteller, die sich auf allen Gebieten des Geistes mit gleichem Ruhme bewegt haben. Ihnen allen gemeinsam ist die große Tradition einer einheitlichen, immer verfeinerten, doch nie in ihren Grundlagen veränderten alten Kultur, welche die gleiche Uranschauung, die gleichen Wertmaße über die vielen Jahrhunderte aufgerichtet und festgehalten hat. Auch in China gibt es Entwicklung und Wandlung, vielleicht nicht weniger als im Westen, aber größer als die wechselnden Zeiten und tiefer gewurzelt ist die uralte Einheit der Grundformen alles Lebens, Empfindens, Denkens und Gestaltens, die das Reich der Mitte bis heute bewahrt hat. Dem Chinesen ist die Malerei noch heute nichts wesentlich anderes als vor tausend Jahren. Diese nie abgerissene Kette der Tradition macht es uns leichter als anderswo, auch die alte Kunst dieses Volkes zu begreifen.

Wer sind die chinesischen Maler gewesen, und für wen haben sie ihre Werke geschaffen? Die Antwort ist überraschend. Wir wissen, daß in Griechenland und Rom, im mittelalterlichen Norden wie in Italien, in Indien, ja selbst in Japan bis in die höchsten Blütezeiten der Kunst die schaffenden Künstler aus der Enge des Handwerks gewachsen sind und erst spät und nicht überall in die Sphäre der freien geistigen Bildung den Zugang fanden. In China hat es in frühen Zeiten wohl auch eine handwerkliche Malerei gegeben, wie denn

auch später neben der hohen Kunst das Handwerk naturgemäß bestehen blieb. Allein von demselben Augenblick an, wo die Kunst in das Licht der Geschichte tritt, von den ersten Jahrhunderten nach Christus, hören wir auch schon von Gelehrten, Staatsmännern, Feldherren, die zugleich berühmt als Maler waren. Wenn man die chinesische Kunstgeschichte verfolgt, so findet man gerade in ihren größten Zeiten und unter den ersten führenden Meistern immer wieder die Namen von Dichtern, von Schriftstellern, Philosophen, Ministern, ja selbst von Kaisern, die gleichzeitig auch auf den Gebieten der Poesie, der Stilistik, der Ideen oder der Staatskunst unter den größten Geistern ihres Landes noch heute berühmt sind. Daß auch von den taoistischen und buddhistischen Priestern und Mönchen manche die Malerei übten, ist nur selbstverständlich. Daß manche von diesen hochgebildeten Malern die Theorie oder die Geschichte ihrer Kunst selber gepflegt und aufgezeichnet haben, daß manche zu den größten Kennern und Sammlern gehörten, kann niemand wundernehmen. Auch von denjenigen Meistern, von denen wir nichts weiter wissen, als eben daß sie große Maler waren, können wir aus manchen Überlieferungen schließen, daß sie auf der Höhe der Bildung ihrer Zeit gestanden haben, ja man hört gelegentlich, daß der oder jener sich beklagt, daß er immer nur als Maler genannt werde: war er nur Maler allein, so galt er als niedrigern Ranges. Dichtung, Schreibkunst und Malerei oder Dichtung, Musik und Malerei werden oft als verwandte und zusammengehörige Künste genannt. Seit den Tagen der Han offenbar schon galt die Malerei als ein Glied und eine Ausdrucksform einer universalen künstlerischen Bildung neben und mit jenen andern, einer Bildung, die dem Chinesen erst das Reich des Geistes eröffnet. Dies ist bis in die neuesten Zeiten hinein Anschauung und Übung geblieben: fast jeder Gebildete war ein Dilettant in der Malerei, fast jeder Maler war ein Gebildeter.

Fast jeder Gebildete war auch ein Kenner und Liebhaber der Malerei, Sammler gab es seit frühen Zeiten. Es ist wahrscheinlich, daß schon die Kaiser der Han-Zeit Sammlungen von Bildrollen besaßen. Sicher weiß man es von den Liang im 6. Jahrhundert, deren Gemäldekatalog in der Kunstliteratur Verwertung fand. Die größten Kunstsammlungen Chinas hat der Maler-Kaiser Hui Tsung besessen und in großen gedruckten Katalogen der Nachwelt überliefern lassen, auch die Galerie des K'ien Lung kennen wir aus

ihren Verzeichnissen. Daneben hat es zu allen Zeiten auserlesene Privatsammlungen gegeben, deren Stempel unter den Gemäldekennern berühmt sind. Jene vornehmen Meister, die nicht um des Gelderwerbs willen malten, wurden eingeladen, gefeiert und bewirtet, damit sie als Gastgeschenk eine rasche Skizze ihrer Hand hinterließen. Manche schufen nur zu ihrer eigenen Befriedigung ihre Werke, gaben sie nur als Geschenke ihren Freunden oder auch freigebig einem jeden, der sie darum bat. Bilder anschauen gehörte neben dem Leierspiel, der Dichtung, dem Brettspiel zu den vier wahren Genüssen des die Welt vergessenden Weisen. Lobgedichte und Epigramme auf Bilder zu formen, war lange ein gern geübter Sport der Gebildeten. Ja es entstand in China unter den Priestern und Laienbrüdern einer buddhistischen Sekte jene Übung einer ganz vergeistigten Geselligkeit in der Betrachtung seltener Kunstwerke, die uns aus Japan unter dem Namen des Chanoyu, der Teezeremonie bekannt ist. Ein Bild, und oft eine chinesische Landschaft, die sorgsam in vielen Hüllen verwahrt jahrelang im Schatzhause geruht hat, wird hier einmal entrollt und betrachtet, und ihrer Bewunderung, ihrem Wesen gilt das Gespräch der erlesenen Geister, die der Besitzer zum feinsten Genuß sich geladen hat.

So war die Malerei in China — und von der Landschaft gilt dies mehr noch als von ihren anderen Zweigen — gerade in den größten Zeiten ihrer Geschichte eine Angelegenheit nicht so sehr des ganzen Volkes als vielmehr der Vornehmsten, Gebildetsten und Geistigsten aus der ganzen Nation. Die Besten waren es, die sie schufen, die Besten, die sie begehrten und genossen. Ihren Schöpfern wie ihren Genießern war diese Malerei eine edelste Frucht am Baume menschlicher Bildung, der Gegenstand eines innersten Bedürfens für die kultiviertesten Menschen der Zeit. Kein Wunder, daß mit der Abschilderung einer gegenständlichen Gegebenheit der Sinn dieser Kunst niemals erschöpft gewesen ist, daß diese Menschen nicht bloß ihre tiefsten Gefühle und Erregungen, daß sie auch ihre tiefsten und geheimsten Gedanken in der Sprache des Bildes auszusprechen getrachtet haben.

„Die Kunst schafft etwas, was über Formen hinausgeht,
Liegt auch ihre Größe in der Gestaltung der Form."

Und ganz besonders gilt dies von der chinesischen Landschaftskunst, war doch sie vor anderen die Kunst der Dichter und Literaten. Die große Land-

schaftschule der Wang Wei, der durch lange Jahrhunderte die bedeutendsten chinesischen Landschafter angehört zu haben scheinen, wurde speziell als eine Kunstrichtung der Gelehrten angesehen. Hier entstand aus jener alten Verbindung und lebendig geübten Universalität des künstlerischen Schaffens eine Malerei, der das Bild nicht mehr allein gemaltes Abbild, sondern zugleich auch Musik und Gedicht und über all das hinaus ein Sinnbild viel tieferer Dinge wurde, mit Formen und Worten allein nicht auszusprechen. So entstanden jene tiefbeseelten Landschaften der Sung-Zeit, die das Unmateriellste und Geistigste sind, was jemals eine Kunst hervorzubringen vermocht hat.

III

Welches waren die Aufgaben dieser Landschaftsmalerei, welches die Bildformen, die einer solchen Kunst aus den Bedingungen ihrer Kultur erwuchsen und die sie im Lauf der Jahrhunderte entwickelt hat?

In der älteren Zeit hören wir manchmal von Landschaften, die auf die Wände von Häusern, von Palästen gemalt wurden. Am bekanntesten ist die Legende vom Abschied des großen Wu Tao-tse, der auf einer Wand des Kaiserpalasts eine wunderbare Landschaft entstehen läßt, dann im Beisein des Herrschers in dieselbe hineingeht und in einer Höhle verschwindet, worauf von Maler und Werk nie wieder ein Mensch etwas gesehen hat. Wir wissen nicht, in welcher Technik solche Wandbilder ausgeführt wurden, aber Überreste großer buddhistischer Freskobilder sind aus dieser Zeit an den beiden Enden der chinesischen Welt, in Turfan und in Japan, erhalten geblieben. Daneben besteht jedoch auch die Möglichkeit, daß es sich gerade bei Landschaften öfters um größere oder kleinere transportable Wandbilder auf Seide oder auf Papier gehandelt hat, mochte der Stoff nun als Wandbehang gedient haben oder über einen festen Rahmen gespannt sein. Hohe verschiebbare Wandgestelle, die mit Landschaften bemalt sind, finden sich zuweilen in neueren Abbildungen, die sich auf Ereignisse der klassischen Zeiten beziehen. Bewegliche, mit Stoff oder Papier bespannte Schiebe-Wände und Schiebe-Türen kennen wir aus hundert alten Bildern von den Palästen des mittelalterlichen Japan, und es ist zweifellos, daß diese in China ihre Urbilder gehabt haben. Noch Marco Polo beschreibt den zerlegbaren Gartenpalast des Kublai-Khan. Die ältesten

japanischen Schiebetüren, die mit Landschaften in chinesischem Stil bemalt sind, stammen, soweit sie bis jetzt bekannt wurden, aus der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. In viel frühere Zeit aber reichen mit Sicherheit die verschiedenen Formen bemalter Wandschirme zurück. Große dreiteilige Wandschirme sieht man gern als Hintergrund für Thronsitze abgebildet: in reichgeschnitzten Rahmen enthalten sie meistens landschaftliche Bilder. Eine andre, sehr beliebte Form ist die des sechsteiligen sog. Setzschirms, unserer „spanischen Wand", mit der sich die Japaner, wo immer sie weilen, aufs bequemste gegen jede störende Außenwelt abzuschließen lieben. Solcher Setzschirme, von denen immer ein Paar zusammengehört, sind uns schon aus dem 8. Jahrhundert einige vortreffliche erhalten. Sie sind noch mehr dekorativer Natur und so geschmückt, daß jeder der senkrechten Flächenteile ein Bild für sich enthält. Das erste Beispiel in Japan, bei dem die ganze Fläche des Schirms mit einem einheitlichen Bild, und zwar mit einer großen Landschaft bedeckt ist, scheint dem 10. Jahrhundert anzugehören, nach einer freilich unwahrscheinlichen Tradition soll es schon zu Anfang des vorangehenden aus China gebracht worden sein. Gewiß ist es, daß auch diese Bildform, die in Japan bis ins letzte Jahrhundert sehr beliebt war, in China entstanden ist. In ihr hat sich eine sehr interessante Kunst der landschaftlichen Komposition entwickelt, da sowohl jeder einzelne Teil der sechsteiligen Fläche für sich betrachtet als eine Einheit entworfen werden, als auch das Ganze und jeder beliebige größere Abschnitt des Ganzen den durchgehenden Rhythmus und die gegenständliche Kontinuität des einen Bildes behalten muß. So ergab sich hier eine äußerst schwierige, aber auch fruchtbare Aufgabe des Komponierens, sowohl nach der vertikalen als nach der horizontalen Erstreckung, die in der ganz chinesisch orientierten japanischen Kunst seit dem 15. Jahrhundert aufs bewundernswürdigste gelöst worden ist. Zweifellos sind die Vorbilder dieser Lösungen in China zu suchen, es ist uns aber an sicher chinesischen Werken dieser ganzen wandschmückenden Kunst so gut wie nichts erhalten geblieben. Diese muß daher weiterhin außer dem Bereich unserer Untersuchung bleiben.

Mag es also einmal eine im europäischen Sinn monumentale, d. h. mit der Architektur, mit der Wand verwachsene chinesische Landschaftsmalerei auch gegeben haben, so kennen wir doch nichts mehr von ihr. Aus allem, was man weiß, können wir den Schluß ziehen, daß selbst in ihr die Tendenz dahin ging,

das Bild von der festen Verbindung mit der Wand und mit dem gegebenen Raum zu lösen, es beweglich, transportabel zu machen, daß die Menschen es nicht dauernd um sich haben und betrachten, sondern es nur nach Gelegenheit und Bedürfnis aufstellen, genießen und wechseln wollten. Die ganze chinesische Entwicklung strebt von der monumentalen weg einer ausgesprochen intimen Kunst zu, und sie hat sich gerade in der Malerei die allerbezeichnendsten und extremsten Formen intimer Kunst geschaffen. Mit diesen Formen, diesen Bildaufgaben haben wir es in der Landschaftsmalerei fast ausschließlich zu tun.

In Europa ist das Bild immer ein Stück Wand geblieben, auf einen festen Grund gemalt oder doch fest aufgespannt und von einem kräftigen Rahmen eingeschlossen, der immer noch irgendwie von der Umfassung eines Wandabschnitts, einer Tür, eines Fensters etwas behalten hat. Das chinesische Bild kennt keinen festen Grund, es hat nichts mehr von der Wand an sich. Es ist auf ein ganz bewegliches Material, auf Seide oder auf Papier gemalt, es wird in Form einer Rolle zusammengelegt und aufgerollt nur, wenn es betrachtet werden soll. Die Art, wie es aufbewahrt und wie es dem Genuß dargeboten wird, erinnert mehr an die Art, wie wir die Werke graphischer Kunst als wie wir Gemälde behandeln. Dabei wird freilich das einzelne Werk mit unendlich größerer Ehrfurcht und Sorgfalt gepflegt, als wir es mit graphischen Blättern zu tun pflegen. Der bemalte Bildstreifen wird auf eine größere Seidenrolle aufgezogen, mit besonderen Brokatstreifen nach altüberlieferten Regeln und mit feinstem wählenden Geschmack eingefaßt, an den schmalen Enden des langen Seidenstreifens wird auf der einen Seite ein Rundholz als Rolle, auf der andern eine Leiste angebracht und mit besonderen Schutzbändern versehen, so wird endlich das Ganze aufs sorgfältigste um die Rolle gewickelt und verschnürt, so daß das aufgezogene Bild selber vollkommen verwahrt und gegen alle Berührung geschützt ist. Die kostbarsten Materialien werden verwendet, allerfeinste Seiden, allerseltenste Brokate und Schnüre, edelste Hölzer, und die Enden des Rundholzes werden mit Bronze, mit Jade, Elfenbein oder Porzellan noch besonders geschmückt. Die geschlossene Rolle wird nun wieder in Seidentücher gehüllt und endlich in einem eigens für sie gefertigten Kasten aus Holz oder Lack verwahrt, der oft selbst wieder ein Kunstwerk ist und von einer weiteren Hülle geschirmt wird. So geschützt werden die Bilder unter den Schätzen des Hauses aufbewahrt. Wenn der Besitzer eines genießen,

wenn er Freunden oder Fremden es zeigen oder bei festlichen Anlässen eine Wand des Hauses mit ihm schmücken will, so wird es hervorgeholt, sorgsam aus seinen Hüllen gewickelt und entrollt, nun wird es an dem eigens am Querstab befestigten seidenen Bande aufgehängt, wobei das Gewicht des Rundholzes es glatt spannt, oder es wird auf horizontaler Unterlage vor den Betrachtenden abgerollt.

Jenes ist der Fall bei den Bildern hohen Formats, die der Japaner Kakemono oder Hängebilder nennt, wir wollen sie Bildrollen heißen. Dieses bei jenen anderen, die Makimono oder Langbilder genannt werden, ich schlage den Namen Rollbilder für sie vor. Jene, mit einem Blick zu überschauen ein Naturbild uns darbietend, sind ihrer Art nach unserem Verständnis nicht fremd. Um für diese, für die andere Grundform des chinesischen Bildes ein Analogon in Europa zu finden, müssen wir bis zu den Handschriftenrollen der Antike, bis zu den illustrierten Manuskripten früher christlicher Zeiten wie der Wiener Genesis zurückgreifen. So wie die senkrechten Kolonnen der Schriftzeichen auf den alten chinesischen Schriftrollen in steter Folge von rechts nach links abgelesen werden, so entwickelt von rechts nach links auf der bemalten Rolle sich das fortlaufende Bild, und indem von links nach rechts die Rolle selbst sich öffnend und wieder einrollend an dem Betrachter langsam vorübergezogen wird, so zieht in dem offenen Streifen, den er vor Augen hat, jetzt die Landschaft an ihm vorüber, ähnlich wie sie der Reisende durch das Fenster des eilenden Wagens erblickt, und mit der unaufhörlichen Veränderung der Bilder, die ein Traum uns vorübergleiten läßt. Diese Form des Bildes ist uns fremd, denn es sind nicht einzelne getrennte Bilder, die auf der Rolle einander folgen, sondern kontinuierlich in steter unabgebrochener Folge entwickelt sich das Bild auf dem langen Streifen. Eines entsteht aus dem anderen und wandelt sich wieder zum folgenden vom Anfang bis zum Ende, und gerade in der Landschaftsmalerei ist diese kontinuierende Bild- und Gestaltungsform bis zur höchsten Vollendung entwickelt worden. Man muß ein solches Bild einmal angeschaut und erlebt haben, um zu wissen, wie eigenartig stark seine Wirkung ist, um zu erfahren, daß hier die Form einer Raum und Zeit verknüpfenden Kunst gefunden wurde, der Europa nichts Ähnliches an die Seite zu setzen hat. In dieser merkwürdigen Bildform, die selbst wohl aus der Illustration der Schriftrollen entstanden ist, hat sich aber ein großer

Teil der Entwicklung chinesischer Landschaftsmalerei vollzogen, und es scheint, als hätte das mit einem Blick zu überschauende Hochbild erst aus ihr sich später losgelöst. Endlich ist noch eine Aufgabe zu erwähnen, die der chinesische Maler schon seit frühen Zeiten gerne sich stellte: es ist der Schmuck des rundlichen, blattähnlich geformten und an einem Stiele gehandhabten leichtgekrümmten Fächers, mit dem der Vornehme gerne aus lässig spielender Hand sich Kühlung zuweht. In der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts wird zum erstenmal überliefert, daß auf seine Fläche weitgedehnte Landschaften gemalt wurden, und diese Sitte ist von da ab sehr lange beliebt gewesen. Ob aber Fächerbild, ob Rollbild oder Bildrolle — eines bleibt wesentlich: daß diese Landschaften nicht geschaffen werden, um dem Betrachter dauernd vor Augen zu stehen, sondern daß sie wie ein Buch, wie ein Gedicht, das man liest, für den Genuß bevorzugter Stunden bestimmt sind. Und mögen sie nur einen Augenblick an uns vorüberziehen, so verlangen sie doch für diesen Augenblick auch die volle Hingabe an ihre Welt und die Versenkung in das, was sie uns zu sagen hat. Diese östliche Art und Kultur des Kunstgenusses zeugt jedenfalls von einem tieferen Verständnis für das Wesen des Kunstwerkes als unsere Sitte, die Wände dauernd mit Bildern zu schmücken, die uns bald so gleichgültig werden, daß wir sie kaum mehr beachten, kaum sehen, daß sie da sind. Sie deutet an, daß der Chinese mit seinem Landschaftsbilde mehr will als schmücken, vielleicht auch mehr als nur angenehme Gefühle und Phantasien erwecken.

Hier ist denn endlich auch über die Technik ein vorläufiges Wort zu sagen, ohne daß wir auch nur andeutend erschöpfen möchten, was die chinesischen Maler in zwei Jahrtausenden an feinsten Erfahrungen und sorgsamsten Vorschriften auf diesem handwerklichen Gebiet ihrer Kunst angesammelt haben. Mit Ausnahme des Freskos ist in allen Fällen der Malgrund Seide oder Papier. Seide ist wohl das älteste Material und sie wird bis heute gerne verwendet, nachdem sie mit einer Mischung von Leim und Alaun eine Präparierung erfahren hat. Farben und Tusche saugt sie weich in sich ein, ihr matter, silbriger Glanz gibt dem Bild einen ganz besonderen Reiz, doch wird sie mit der Zeit brüchig und leidet unter dem Alter mehr als selbst das Papier. Dieses wird seit dem 4. Jahrhundert ausdrücklich erwähnt und ist bis heute fast ebenso gern wie die Seide als Malgrund verwendet worden, und zwar mit Vorliebe

ein außerordentlich festes und feinfasriges gutgeleimtes Fabrikat, das zur Aufnahme der Malerei vorzüglich geeignet ist, nicht das ganz dünne, bei uns so genannte Chinapapier. Das Instrument, mit dem gemalt wird, ist ohne jede Ausnahme der Haarpinsel, vom zierlichsten bis zum allergröbsten Formate — höchstens soll ihn der Finger oder der Holzstiel zuweilen einmal ersetzt haben. Das aufgetragene Mittel ist auf der einen Seite die berühmte chinesische Tusche, die durch ihre leichte Verdünnbarkeit mit Wasser alle Gradationen von der tiefsten Schwärze bis zum leichtesten, kaum sichtbar hingewaschenen Ton erreichen läßt, auf der anderen Seite mannigfache Farben teils mineralischer, teils vegetabilischer Herkunft, deren Bindemittel eine Leimlösung ist: man könnte die Technik am besten unserer Gouachemanier vergleichen. Wesentlich ist es, daß Seide und Papier den flüssigen Auftrag sofort einsaugen und daß sowohl Tusche als Farbe stets nur in einer äußerst dünnen Schicht stehenbleiben dürfen; schon das Aufrollen des Bildes würde jeden dicken Auftrag verbieten. Es gibt auch hierin keinen größeren Gegensatz als ein europäisch-pastoses Ölbild und die chinesische dünne Seidenrolle: dort eine dicke, handgreiflich-materielle Technik, hier ein viel feineres, geistiger scheinendes Verfahren, dessen Werk doch auch die Art seiner Entstehung unmißverständlich klar und einfach ausspricht.

Von dieser nüchternen Einfachheit der Technik kommt es auch, daß das chinesische Bild in keiner Weise durch Leuchtkraft oder Glanz der Erscheinung das Auge auf sich zieht. Es hält sich ganz zurück, es will aufgesucht sein. Tief und versunken scheinen alle Dinge in ihm zu ruhen. Das Alter, das die Seide gilbt, bräunt oder schwärzt und auch das Papier wohl andunkelt, gibt ihm oft vollends den Anschein einer fremdartig tiefen Verlorenheit wie unter den Wassern der vielen Jahrhunderte. Wer aber in diese dämmernde Nacht eindringend hinabtaucht, dem regen wohl auch die dargestellten Dinge sich bald in merkwürdig gefühlter Bewegung und Lebendigkeit, dem wächst das Bild erstaunlich zu einem geistigen Leben und einer Wirklichkeit, die ihn im Innersten ergreifender anrührt, als die Wirklichkeit des hellen Tages rings um ihn her. Der uralte Zauber chinesischer Kunst erfaßt ihn. Wir wollen sehen, worin er begründet liegt.

ENTWICKLUNG



I

NUR zweimal im ganzen Ablauf der Geschichte und an zwei weit entfernten Enden der Erde ist die Landschaftsmalerei als ein freier und großer Zweig der Kunst entsprossen. Lang vorbereitet und fast gereift, ist sie in der späten Antike doch vor der Entfaltung wieder abgestorben, und erst nach einem Jahrtausend, in der großen europäischen Wiedergeburt des alten Weltgeistes, ist das Bild der Landschaft, um seiner selbst willen geschaffen und genossen, zum erstenmal im Westen entstanden. Mit dem 16. Jahrhundert ist die Landschaft da, im 17. wird sie vertiefter beseelt, im 18. breitet sie heitrer sich aus, aber erst im 19. ist sie zeitweise die führende Kunst geworden, erst jetzt sind in ihr die größten künstlerischen Entdeckungen und Schöpfungen geschehen, erst jetzt haben die edelsten Geister in ihr den Ausdruck ihres innersten Bedürfnisses und ihrer feinsten Empfindungen gefunden. In viel höherem Grade noch als bei uns hat die Landschaft etwa seit der Mitte des ersten Jahrtausends nach Christus die Malerei der Chinesen beherrscht. Es ist klar und wir können es aus unserer europäischen Geistesgeschichte schließen, daß eine so seltene Erscheinung nur unter ganz bestimmten geistigen und kulturellen Voraussetzungen entstehen kann: die Malerei muß bei

einer gereiften Entwicklung ihres Darstellungsvermögens angelangt, vor allem müssen die Menschen zu einer bewußten Hingabe und Schwärmerei für die Natur geneigt sein, die aus der wirklichen Landschaft den Anlaß der holdesten und tiefsten Erregungen sich schöpft, in ihr den Ausdruck geistiger Werte erblickt. Eine solche Gestimmtheit einer Kultur wird vielleicht in der Religion, gewiß in der Philosophie und in der Dichtung eines Volkes deutlich sich äußern. Wie steht es damit in China? Aus welchen allgemeinen kulturellen Voraussetzungen ist hier die Landschaftsmalerei erwachsen?

Eine innige Liebe und fast geschwisterlich fühlende Nähe zu Bäumen und Blumen, Faltern und Vögeln spricht rührend aus so vielen Zeugnissen des chinesischen Geistes, daß man dieses zarte und lebhafte Naturgefühl für einen angeborenen Charakterzug des Volkes zu halten versucht ist. Jedoch ist auch dies durch die Kultur gebildet und entwickelt worden. Die Naturverbundenheit des Chinesen ist tief verwurzelt mit einer uralten religiösen Naturverehrung, die man ruhig als die geistige Grundlage der ganzen chinesischen Kultur bezeichnen darf. Nicht aus dem Dienst menschenähnlicher Dämonen und Götter ist diese Religion hervorgewachsen, sondern aus der anschauenden Ehrfurcht vor den wirkenden Urmächten der Natur, die man zu fassen und denen man sich einzufügen trachtete. In den Zeiten des Lao-tse und des Kung-fu-tse sind die Elemente dieser Religion in Schriften und Gebräuchen des grauen Altertums schon alle überliefert; aber es scheint, daß erst in der Han-Zeit, etwa im 2. Jahrhundert vor Christus, der alte Kultus zum System einer Staatsreligion des neu geordneten Reichs und zugleich zu einer philosophisch durchgebildeten Lehre zusammengeschlossen wurde, als welche er dann zwei Jahrtausende chinesischer Geschichte beherrscht und überdauert hat. Man hat dieser alten Religionslehre den Namen Universismus gegeben, tatsächlich ist es die Ordnung des Universums, mit der sie es zu tun hat. Aus der ewigen Wechselwirkung des Yang und des Yin, des männlichen und des weiblichen Urprinzips, entsteht das Gefüge des Kosmos in gesetzhafter Wandlung von Entstehen und Vergehen. Tao ist sein Gesetz, der heimliche Weg der Natur im Ausgleich der beiden Kräfte. Im Umlauf des Tags und der Nacht, im Wechsel des Monds, im Gang des Jahres zeigt sich die regelmäßige Wandlung wie im Aufwachsen und Absterben aller lebenatmenden Wesen. Zeit und Raum werden in kosmische Entsprechungen geordnet: Jahreszeiten und Welt-

gegenden, Elemente und Farben, Planeten und Eingeweide, Sinne und Gefühle bilden in konzentrischen Ringen den magischen Kreis. Indem der Mensch das kosmische Gesetz ahnend begreift, ist er bestrebt, sich ihm einzuordnen, so kommt er auch dazu, durch Opferdienst den Gang der großen Welt mit seiner eigenen Welt ehrfürchtig zu verknüpfen. Die größten, sichtbarsten Formen des Yang und des Yin sind oben der Himmel, der überdeckende, zeugende, lichte, unten die Erde, die dunkle und tiefe Gebärerin. Einem jeden von ihnen ist in der Hauptstadt in heiligen Hainen und Tempelbezirken nach sinnbildlichen Maßen ein Opfertempel errichtet, ihnen darf nur der Kaiser als der höchste Herr und Priester des ganzen Reichs das Opfer darbringen. Dem Himmel opfert er in der Nacht der Wintersonnenwende, wenn der Umlauf des Jahres sich erneut, und wieder im Sommer, wenn der nährende Regen herabgefleht wird; der Erde bringt er zu Anfang einer jeden Jahreszeit ihr Opfer. In beiden Fällen werden zugleich die kaiserlichen Ahnen mit herabgerufen und verehrt, als wären ihre Seelenkräfte in Himmel und Erde heimgekehrt und durch sie eine besondere Verbindung der Lebenden mit den Urmächten des Lebens hergestellt. Im Tempelbezirk der Erde aber befinden sich auch die Opfertafeln der untergeordneten Erdgötter, nämlich der fünf heiligen Berge, der vier Meere und der vier Ströme Chinas. Auch ihnen, die den Weltgegenden des Reichs vorstehen, wird hier Verehrung erwiesen, sie haben aber auch an Ort und Stelle ihre eigenen Tempel und ihren besonderen Kult. Diese göttliche Verehrung, besonders der Gebirge, ist uralt; der höchste Berg gilt als der Herr und Gott des Landes, das er weithin beherrscht, er hält das Land mit seiner Wucht fest und bewahrt es vor Erdbeben und Überschwemmung, aus seinen Tälern strömen die Gewässer und fruchtbarer Erdboden nieder, um sein Haupt sammeln sich die segenspendenden Wolken, ihm darf wiederum nur der Fürst oder der oberste Statthalter des Landes das Opfer darbringen. Unter Chinas heiligen Bergen ist es der des Ostens, der T'ai-shan, auf dem als dem vornehmsten und dem Himmel nächsten die Kaiser besonders gerne geopfert haben. So werden dann für kleinere Provinzen und Bezirke wieder geringere Berge oder Flüsse als göttlichen Ranges, gleichsam als Mittler verehrt, und es hat schließlich jedes Tal, jede Gemeinde ihre kleine Kultstätte für die Gottheit ihres Erdbodens, die hier um den Segen des Jahres angefleht wird.

Deutlicher noch wird der kosmische Charakter der chinesischen Naturreligion in dem geomantischen System des Feng-shui, der Wind- und Wasserlehre, die sich ebenfalls, auf uralten Anschauungen fußend, seit der Han-Zeit herausgebildet hat und heute noch überall maßgebend ist. Soll ein Haus oder ein Tempel, eine Grabanlage oder eine Stadt gebaut werden, so ist es das Wichtigste, daß die günstige Lage dafür gefunden wird, welche den heilsamen Einflüssen der Umgebung den freiesten Zugang öffnet, den schädlichen aber den besten Schutz entgegenstellt. Der Süden ist die segenspendende, der Norden die unheilvolle Weltgegend, es wird also das Antlitz der Anlage am besten nach Süden blicken, gegen Norden aber ein deckender Bergzug den Rücken schirmen. So geht es nun weiter in eine immer feiner ausgeklügelte Berechnung der kosmischen Bedeutung und Einflüsse aller umgebenden Wasserläufe, Erdsenkungen und Erderhebungen, deren Formen und Lage wieder sinnbildlich-wirkliche Charaktere und Wirksamkeiten zugeschrieben werden. Bergspitzen werden mit den Sternbildern und Planeten des Himmels in Beziehung gesetzt, Wäldchen angepflanzt, Teiche und Bäche abgeleitet, Brücken und Mauern gebaut, um die Einflüsse der Gegend zu verändern, ein Turm im Südosten bedeutet Glück, ein Abhang im Westen kann Unheil hereinleiten. Es spricht sich hier aber nicht bloß, wie es scheinen möchte, ein wilder Aberglaube aus, sondern in der sorgsamen Wahl des Ortes und in dem peinlich wägenden Gefühl für die Einflüsse der Umgebung hat sich zugleich ein unendlich feiner Sinn für das Eigenleben der landschaftlichen Natur und die Elemente landschaftlicher Schönheit gebildet und fortüberliefert, der zu jenem wundervoll harmonischen Eingefügtsein aller Bauwerke in die Landschaft geführt hat, das in China überall uns erstaunen macht. Mehr noch: es hat sich hier eine großartige Gesetzhaftigkeit und Einheit aller Bauwerke auf religiöser Grundlage entwickelt, die überall ein gleichartiges Grundschema von Torbau, Seitengebäuden, Höfen und Hallen zugleich mit der streng durchgehaltenen Nord-Süd-Achse aller Anlagen festgehalten hat und die schließlich zu einem so grandiosen Entwerfen von Grundrissen und einem Schalten über Bodenstrecken und Räume geführt hat, daß man füglich von einem Bauen nnd Rechnen mit der Landschaft selber reden kann. Der Kaiserpalast und die Kaisergräber sind die erhabenen Zeugen dieser baumeisterlichen Divinations- und Dispositionskunst. In der Anlage der Gräber galt es ja seit uralten Zeiten,

die segensreichen Einflüsse der Ahnengeister den Nachkommen pflegend zu sichern; so spielte hier das Feng-shui eine ganz besondere Rolle, und im höchsten Maß war dies der Fall bei den Ahnengräbern der Dynastien, die über das ganze Reich Segen auszustrahlen hatten. So hat sich schließlich eine Anschauung von dem Feng-shui des weiten Reichs gebildet, das der Kaiser von seiner nördlichen Hauptstadt aus überschaut, im Norden beschützt von den Bergen und der großen Mauer und umgeben von den heiligen Grabbezirken der Ming und der Mandschu, während im Süden durch die unendlichen Ebenen und Gebirge die Ströme hinablaufen in das östliche und das südliche Meer, während die Morgensonne selber im Südosten als unvergleichlichster Segenspender ihre Strahlen über das Land gießt. Diese ungeheure Konzeption aber wirkt nun durch bis in die kleinste Bau- und Landanlage des riesigen Mittelreichs.

Dieser kosmischen alten Naturlehre hat sich auch der Buddhismus, als er in China eindrang, nicht feindlich entgegengestellt, er hat ihr im Gegenteil aus seinem Lehrsystem neue Elemente hinzugesellt. Bedeutet doch das Weltbild des Mahayana wiederum in den ungeheuersten Maßen die Konzeption eines kosmischen Gefüges, dessen zehntausend Welten in dem heiligen Meruberge ihr Zentrum haben und immer die größere in der kleineren ihr genau entsprechendes Spiegelbild finden. So hat der Buddhismus China mit einem neuen magischen Quadrat von vier heiligen Bergen beschenkt. Er hat dem Feng-shui niemals widersprochen, sondern im Turmbau der Pagode mit der apotropäischen Kraft der Reliquien und Buddhabilder ihm ein neues, durch seine Erscheinung besonders wirksames Element magischer Abwehr und Segenswirkung als Beitrag zu einer Baukunst des Landes gegeben. Überall aber und immer mußte für eine solche Weltanschauung der Mensch sich eingebettet und klein fühlen in dem ungeheuren Walten der Naturmächte, die er verehrend aus ihrer Erscheinung zu begreifen und denen er so sich einzufügen sucht, daß sie freundlich und heilsam ihn mit in ihren großen Gang aufnehmen sollen. Mochten diese Naturmächte anderen Völkern bald als phantastisch-unfaßbare Ideen, bald nur in fratzenhaften Symbolen verdichtet, bald als vermenschlichte Bilder erscheinen, der Chinese hat sie seit frühesten Zeiten ganz nüchtern und fromm als wirklich gegebene und sichtbare angesehen, er hat die göttliche Macht in Bergen und Wassern, in Bäumen und Himmel, wo sie als die größte erschien und wirkte, auch als höchste ehrfürchtig ergriffen und

angenommen. Er suchte die Gottheit in den Geheimnissen der Natur, und wo sie am mächtigsten wirkend sich auftat, da glaubte er auch dem Gott am nächsten zu sein.

Die klassischen Weisen des chinesischen Altertums, Lao-tse und Kung-tse mit ihren Nachfolgern, haben sich mit der kosmischen Ordnung und Bedeutung der Natur weniger befaßt. Ihnen war es vor allem um die ethischen Fragen des menschlichen Verhaltens zu tun, ihr Ideal ist der edle, der vollkommene Mensch, der sich selber zuerst und dann auch die Welt umher in immer weiteren Kreisen aus der Zerrissenheit zur Harmonie zurückführt. Indem nun aber auf seine Gesinnung alles ankommt, so zeigt sich bald, daß der Kern seines Wesens eben eine tiefe Eintracht und Verbundenheit mit dem Tao der Natur sein muß. Wo seine Vollkommenheit und seine geistigen Eigenschaften geschildert werden, da bieten sich den Weisen keine höheren und keine tieferen Bilder zum Vergleiche dar, als eben die Vollkommenheit der großen Naturerscheinungen selber, und es zeigt sich nirgends reiner als in diesen Bildern, wie unendlich liebevoll und ehrfürchtig die Naturanschauung dieser alten chinesischen Denker gewesen ist. Schon im Schi-king heißt es:

> Erhaben ist jener südliche Berg mit seinen rauhen Felsmassen,
> Voll Majestät bist du, Altmeister Yin, das Volk alles schaut auf zu dir.

Oder:

> Schau hin auf des K'i gewundenen Lauf!
> Wie üppig ist der grüne Bambus dort!
> So ist unser reiner und vollkommener Fürst.

Im Chung-yung ist der vollendete Weise beschrieben:

> Ihn mag man der Erde und den Himmel vergleichen in ihrem Tragen und Umfassen, in seinem Überwölben und Umfangen aller Dinge.
>
> Also breit und gehaltvoll ist er der Erde ebenbürtig. Also hoch und strahlend ist er dem Himmel ebenbürtig. Tief und tätig ist er wie eine Quelle, zu rechten Zeiten seine Tugenden von sich gebend.
>
> Heiß ihn Mensch in seiner Vollkommenheit, wie ist er ernst! Heiß ihn Abgrund, wie ist er tief! Heiß ihn Himmel, wie ist er weit!

Kung-fu-tse sprach:

> Der Kluge freut sich am Wasser, der Fromme freut sich an den Bergen. Der Kluge ist tätig, der Fromme ist still. Der Kluge ist fröhlich, der Fromme hat ein langes Leben.

Und oft soll der Weise nachsinnend und seufzend nichts anderes gesagt haben als: Das Wasser! Das Wasser!

Bei Lao-tse heißt es:

> Der Himmel ist bleibend und die Erde dauernd. Himmel und Erde können deshalb bleibend und dauernd sein, weil sie nicht sich selber leben.
>
> Der ganz Gute ist wie das Wasser. Wasser ist gut, allen Wesen zu nützen, und streitet nicht. Es bewohnt, was die Menschen verachten, darum ist es nahe dem Tao. Nichts in der Welt ist weicher und schwächer denn das Wasser, und nichts, das Hartes und Starkes angreift, vermag es zu übertreffen; es hat nichts, wodurch es zu ersetzen wäre. Schwaches überwindet das Starke, Weiches überwindet das Harte.

Hier wird also die tief erschaute Natur ein Gleichnis und Vorbild dem menschlichen Herzen. Und den Weisen, die so den Eigenschaften beider nachsannen, war die Doppelsinnigkeit der Worte, die für uns bald nach der wirklichen, bald nach der geistigen Welt, hier nach den physischen und dort nach den ethischen Werten hindeuten, offenbar in eines verschmolzen und gesammelt. Eine uralte, tiefempfundene Einheit von Natur und Geist ist hier, sei es unbewußt, sei es mit Willen durch die Sprache festgehalten, durch solche Gedanken, durch eine solche Art des Denkens aber ganz gewiß mit tiefem Bewußtsein als das Ziel der Weisheit aufgestellt.

Als die großen Philosophen Chinas auftraten, fanden sie Welt und Menschen in tiefer Verwirrung und Verderbnis, und sie suchten den Weg, sie zum Heil zurückzuführen. Kung-fu-tse und seine Jünger glaubten durch weises Handeln und kluge Ordnung die Welt zu bessern, und sie griffen auf die Gedanken und Bräuche des hohen Altertums zurück. Sie haben so der chinesischen Sittlichkeit und dem chinesischen Staat den Grund gelegt. Anders Lao-tse. Er wandte tiefer sinnend sich in das eigene Innere und glaubte, nur durch Abkehr von der Welt könne der einzelne jener alten Einheit und Verbundenheit mit allem Seienden wieder teilhaftig werden, in der das Geheimnis des wahren Lebens ruhe. Menschen und Verhältnisse bessern zu wollen wäre vergeblich, nur sich selber kann der Suchende bessern, und der Weg dazu ist anschauende Weisheit und Flucht aus der Welt. Lao-tse selber soll in seinem Alter in die westlichen Berge sich zurückgezogen und so den Augen der Lebenden sich entzogen haben. Seine Jünger haben bald eine reiche Fülle Fabeln und Legenden von den Tao-Menschen des Altertums überliefert, die in der Verborgen-

heit niedrigster Berufe die Vollkommenheit gepflegt oder als Weise in der Einsamkeit hoher Berge die Einheit mit der Natur und dadurch Zauberkraft und ein ewiges Leben erlangt haben sollen. Von diesen Heiligen des Taoismus, Hsien oder Shen-hsien, göttliche Bergmenschen genannt, wird erzählt, „daß sie in Höhlen und Grotten lebten, oder auch in Hütten auf den Feldern, an Seegestaden und Flußufern, sogar in Baumwipfeln, daß sie an der umgebenden Natur, an Wald und Feld ihre Freude hatten und in vertrautem Verhältnis zu wilden Tieren, zu Vögeln und Fischen standen". Die Abkehr von den körperlichen Wünschen und Bedürfnissen, d. h. die Askese und die Hingabe an das Geheimnis der ringsum webenden Natur war diesen Einsiedlern der Weg zur Erkenntnis und Heiligkeit. Dieser Weg der Heiligung und Einswerdung, mochte er nun uralt sein, wie Chung-tse und Lie-tse wollen, oder nicht, ist doch gewiß zu ihren Zeiten und in den folgenden Jahrhunderten nicht bloß gedacht, sondern von vielen tatsächlich betreten und geübt worden. Er scheint besonders unter den Han-Kaisern in großer Blüte gestanden zu haben, ja man hört von ganzen Einsiedeleien, die sich um die Klause berühmter Tao-Lehrer bildeten, Urbildern der „in späterer Zeit, besonders unter den T'ang so oft erwähnten taoistischen Klöster, welche Gelegenheit zur vollen Ausübung der Erlösungsaskese boten".

Das Mönchtum und Klosterleben des Mahayana-Buddhismus, der in den Jahrhunderten zwischen der Han- und der T'ang-Dynastie China überflutete und des chinesischen Geistes ebenso sehr sich bemächtigte wie er selber sich wieder ihm einbequemte, war also nichts unbedingt Neues für das Land und fand um so leichter Aufnahme. Diese Lehre von der Erlösung durch die Erkenntnis von der Unwirklichkeit der Welt und durch die Überwindung des Ich war zwar ursprünglich ganz auf abstrakte Gedankengänge und von da auf ein System von Personifikationen überweltlicher Ideen gerichtet, allein es hat den Anschein, als ob allmählich eine Verschmelzung mit den alten taoistischen Ideen eingetreten sei. So wie die Pagode ein Element des Feng-shui geworden ist, so werden die buddhistischen Klöster mit Vorliebe in der Einsamkeit der Berge und in ganz besonders schönen Gegenden gegründet, wo die Natur mit besonderer Stille und Eindringlichkeit zum menschlichen Herzen redet — wie dies gewiß auch in Indien schon der Fall gewesen, aber hier in den chinesischen Anschauungen von der Heiligkeit der Berge und dem ge-

geheimen Tao der Natur tiefer begründet war. Die Erlösung wurde durch Gottesdienst, in der esoterischen Lehre aber durch die religiöse Betrachtung und Abkehr, durch Innenschau und Versenkung in die Tiefen der philosophisch-theologischen Spekulation gesucht. Hier aber mußte an die Stelle der logisch-konstruierten Namens- und Begriffs-Geheimnisse der indischen Lehre, welche die innere Wirklichkeit des Alls darstellen sollten, dem Chinesen eines Tages der alte Begriff des Tao wieder in den Sinn kommen, und an die Stelle der Bilder und der heiligen Texte als des Gegenstands der Versenkung und Beschauung mußte ihm eines Tages das offenbare Geheimnis der ringsum waltenden und atmenden Natur selber treten, die als höchste, alles umfassende Wirklichkeit zugleich zutiefst in ihrem Innern den Sinn und die Wahrheit des Lebens selber bergen muß. Es scheint, daß dieser Schritt in der Dhyana-Sekte, der Schule der eigentlichen Meditation, getan worden ist. Ihr Patriarch Huineng zerschlug die Buddhabilder, zerriß die Sutren, verwarf das Wort und die schriftliche Überlieferung. Seine Jünger suchten besonders die Einsamkeit der Berge und Schluchten, um in der reinen Anschauung der wirkend-unberührten Natur die tiefste Entäußerung und die innerste Wahrheit zu finden. Dieser Sekte gehörten offenbar seit dem Ausgang der T'ang-Zeit viele der geistigsten Menschen Chinas an, in ihr wurde die Kunst der Versenkung und als eine ihrer Äußerungen ganz besonders die Malerei gepflegt.

Wurde so von der Philosophie wie von der Religion der Chinese immer wieder auf die Natur und gerade auf die Landschaft als auf eine unerschöpfliche Quelle von Erkenntnis und anschauendem Genuß hingewiesen, so kann es nicht wundernehmen, daß wir zu allen Zeiten auch weltliche Männer und edlere Geister aller Art ihr sich hingeben sehen. Yin-i oder Abkehr von der Welt wird von vielen Staatsmännern berichtet, die in Ungnade gefallen oder durch den Sturz der Dynastie aus ihrem Amt verstoßen waren, und man verstand darunter eine Art Eremitenleben in tröstender Einsamkeit. Ebenso sind die Ch'ing-t'an oder die erhabenen Gesprächführenden und die Gesellschaft der Sieben Weisen im Bambushain berühmte und volkstümlich gewordene Figuren: alte Gelehrte, die nach der Weise der Tao-Heiligen in Bergen und Wäldern umherwandern, die Natur zu genießen und sich mit Wein, Scherz und Gespräch aufs heiterste zu vergnügen wissen. Und so war im ganzen chinesischen Volk Überlieferung und Ideal einer sehnsüchtigen Hingabe an

die Natur lebendig, die das Gefühl für die Landschaft hier wie nirgends in der Welt tiefgegründet, stark und schöpferisch machen mußte.

Dies Verhältnis zur Landschaft muß sich am deutlichsten naturgemäß in der Dichtung äußern. Die älteste Poesie ist eine anonyme, volksliedhafte Lyrik, die im Schi-king durch Kung-fu-tse uns überliefert ist. Hier ist schon überall durch den Parallelismus der Vers- und Wortfügung das Gefühl einer innersten Analogie, ja Verbundenheit des Naturlebens mit dem menschlichen Leben aufs rührendste ausgedrückt, und dies ist bis heute noch eine unveränderte Eigentümlichkeit der chinesischen Dichtung geblieben. Sodann zeigt sich in der Naturbeobachtung selber eine innigste und zarteste Liebe zu Gewächsen und Blumen, Vögeln und Tieren, die als Naturwesen nicht etwa unter dem Menschen stehend, sondern ganz ihm gleich als belebt und beseelt und Interesse heischend empfunden werden. Dazu kommt nun allerdings eine Symbolik der Bedeutung, die auf uralte Volksanschauungen und Bräuche zurückgeht und großenteils bis heute nachgewirkt hat. So heißt es etwa:

Der Pfirsichbaum steht jugendschön
In seiner Blüten Überzahl.
Die Jungfrau zieht zur Hochzeit ein,
Sie waltet wohl in Haus und Saal.

Oder:

Stark fiel der Reif zur Sommerszeit.
Mein Herz ist weh vor Traurigkeit.

Es finden sich auch breiter ausgemalte Bilder wie dieses:

Man fället Holz mit lautem Klang.
Das Vöglein singt gar süßen Sang,
Es fliegt aus tiefen Tales Raum
Und schwingt sich auf den höchsten Baum
Und seiner Stimme süßer Sang
Lockt die Genossen mit dem Klang.

So findet ein Kenner wie Conrady „schon in den jüngsten Teilen des Schiking die sentimentale Naturschwärmerei aller späteren chinesischen Lyrik", und schon Lao-tse sagt: „Die Menschen besteigen Aussichtsterrassen im Frühling." Aber bei allem Naturgefühl im einzelnen findet sich in dieser ältern Zeit noch keine eigentliche Landschaftsempfindung.

In der Dichtung des Ch'ü Yüan und später in der Lyrik der Han-Zeit erhält dann die Liebe zur Natur jenen tragischen und sehnsüchtigen Unterton des unglücklich zerrissenen Menschendaseins im Gegensatz zu dem unbewußt-vollkommenen Geschehen der außermenschlichen Welt. Ich glaube, man darf das Li-sao und die Elegieen von Ch'u in diesem Sinne deuten. In kürzeren Gedichten wie dem Lied der einsamen Frau von Mei Scheng († 140 v. Chr.) und in dem Ruderlied des Han-Kaisers Wu-ti († 87 v. Chr.) zeigt sich dann eine neue Fähigkeit, anschaulich eine Situation zu gestalten; man sieht den Mondschein auf dem verlassenen Lager und spürt das Schaukeln der Wellen und den kräftigen Takt der Ruderer auf dem herbstlichen Fluß. Aber noch immer handelt es sich bloß um eine indirekte Andeutung und nirgends um eine bestimmte Beschreibung der Landschaft. Bei dem berühmten Dichter und Schriftkünstler — er war auch Maler — Wang Hsi-chi (321—379 n. Chr.) finde ich diese zum ersten Male ganz ausgesprochen, allerdings in der Prosa einer Vorrede zu einer kleinen Sammlung improvisierter Gedichte. Da heißt es: Im Jahre 353 um den Beginn des dritten Monats hatten wir uns in dem bei Shan-yin am Berge Kuei-ki gelegenen Orchideenpavillon versammelt, um den Brauch der Abwehr böser Einflüsse festlich zu begehen. Eine Schar würdiger Männer war erschienen. alt und jung hatte sich eingefunden. Hohe Gipfel und schroffe Gebirgszüge, üppige Haine und hochgewachsene Bambusstämme schmücken die Landschaft. Auch laden klare Flußläufe und sprudelnde Bäche, die sie rechts und links umgürten, zum Spiele der schwimmenden Becher ein. Usf. — Aus den Dichtungen des Tao Yüan-ming (365—427), der selber von seinem Amt sich früh in die Verborgenheit seines Gütchens zurückzog, spricht dann zum erstenmal und ganz großartig jene wundervolle Hingebung an die erscheinende Welt und zugleich jene Fähigkeit, die Eindrücke der Natur bildhaft anschaulich zu malen, welche die Poesie der Chinesen von da ab so sehr auszeichnet. Er, der von sich sagt:

Ich glich in meiner Jugend nicht den gemeinen Leuten,
Ich liebte eigentlich nur Hügel und Berge von Herzen!

er beschreibt eine Wanderung zu einem Einsiedler:

Morgens ging ich fort, an der Flußwache schritt ich vorbei,
Dunkle Zypressen begrenzten den Weg von beiden Seiten,
Weißes Gewölk lag auf den Dachrändern.

oder das eigene Haus, zu dem er heimkehrt:

Die Hütte aus Fachwerk hat acht oder neun Räume;
Ulmen und Weiden beschatten hinten das vorspringende Dach,
Pfirsich- und Pflaumenbäume aller Art stehen vor dem Wohnhaus.
In verschleierter Ferne liegen der Menschen Dörfer,
Und der Rauch steht still über dem halbverlassenen Ort.

Die dichterische Beschreibung ist hier so klar und deutlich wie ein gemaltes Bild, Vorne und Hinten, Nähe und Ferne sind mit vollkommenster Einfachheit und Wirkung hingezeichnet. So ist es denn kein Wunder mehr, wenn in Kaiser Yüan-tis Liedern (um 550) die Landschaft zu atmen und zu leben beginnt, wenn im 7. Jahrhundert Sung Chi-wen Bilder wie dieses malt:

Der Regen, der vom Chi-shan (Berge) kam,
War rasch mit dem stürmischen Winde verflogen.
Die Sonne trat klar und strahlend über den westlichen Spitzberg.
Im Süden die Wälder des Tals schienen grüner und dichter als zuvor.

und wenn endlich in dem klassischen Jahrhundert der Akme chinesischer Lyrik die vollste brüderliche Hingabe an Berg und Strom, Wald, Vögel und Blumen in wundervollen Bildern aus den glühend bewegten Rhythmen des Li Tai-po, den Klagen des T'u-Fu und den zarten Versen des Wang Wei atmend in unsere Seele herübergreift, und es zeigt sich so die Landschaftsmalerei selber in Religion, Philosophie und Dichtung, durch Volksbrauch und frommen Kultus, durch schwärmerische Hingebung wie durch die Fähigkeit der Auffassung und Darstellung mit dem Wort etwa seit dem 4. bis 5. Jahrhundert nach Christus in jeder Weise vorbereitet, ja gefordert. Es müßte fast merkwürdig erscheinen, wenn sie aus so vielen Voraussetzungen heraus in China nicht entstanden wäre, Voraussetzungen, die so viel zwingender zu ihr hinführten, als es jemals die europäische Geistesverfassung getan hat.

Es sei dieses Kapitel beschlossen mit den Eingangsworten des großen Landschafters Kuo Hsi aus seiner Schrift: Erhabene Bilder von Wald und Strom. Es faßt am besten zusammen, was die Chinesen selber über den Ursprung und die innere Begründung der Landschaftsdarstellung gedacht haben:

„Aus welchen Gründen quillt hochgesinnter Menschen Liebe zu den Landschaftsbildern? Der Mensch ist seiner wahren Natur gemäß gerne in einem Garten voller Anhöhen und Bäche, deren Wasser lieblich klingend zwischen den Steinen hinabgleitet. Welche Freude bereitet schon der Anblick eines

Fischers, der im einsamen Nachen seinem träumerischen Geschäft sich hingibt, oder ein Förster, der in abgeschiedenem Winkel einen Baum fällt, oder die wilde Bergwelt mit spielenden Affen und Reihern. Hingegen ist nichts so geschmackswidrig als Geräusch und Geschäftigkeit einer Stadt, und man beneidet naturgemäß das Los der Weisen und Einsiedler, die immerfort an der Schönheit der Natur sich weiden. Allein zu unserer Zeit, da Kaiser und Volk in vollkommener Eintracht leben und jeder sich bemüht, das Wohl des Reiches zu fördern, da wäre es wider die Ordnung, wollte einer eigensüchtig die Gesellschaft verlassen und sich in die Berge zurückziehen. Jetzt ist es nicht an der Zeit, um der Einsamkeit der Berge willen die Geschäfte der Welt zu verlassen, wie es einstmals Hsia Huang, Kung Chi und Chi Ying in Ehren taten. Jene alten Dichtungen waren ohne Zweifel Schöpfungen hochgesinnter Männer, die, unfähig, für das Erdenleben zu sorgen, sich damit trösteten, daß sie der Nachwelt in Versen den Ausdruck ihrer Sehnsucht hinterließen. So sehr die meisten Menschen ein Verlangen haben nach dem Genuß eines Lebens mitten unter der Fülle der Natur, so ist es ihnen doch verwehrt, solchen Genüssen sich hinzugeben. Um aber diesem Bedürfnis genugzutun, haben Künstler sich angestrengt, Landschaften wiederzubilden, so können die Leute die Größe der Natur betrachten, ohne vor ihre Haustür hinauszutreten. So angesehen, birgt die Malerei Genüsse einer edleren Art, indem sie dem ungeduldigen Verlangen abhilft, in die Natur selber hinauszueilen.“ — Man sieht, was die Landschaftskunst auch dem strengen und biederen Bürger in China gewesen ist: Ausdruck einer Hingabe und Sehnsucht zugleich und Trost im Bilde für die in Wirklichkeit so oft verwehrten reinsten Genüsse.



II

Die Anfänge der chinesischen Landschaftsmalerei, die Werke ihrer frühen Jahrhunderte sind uns verloren. Man ist darauf angewiesen, aus den literarischen Nachrichten ihre erste Entwicklung zu rekonstruieren. Da ist es denn merkwürdig, daß selbständige Landschaftsbilder fast genau zu der nämlichen Zeit zuerst erwähnt werden, wo wir auch in der Dichtung zum erstenmal eine anschaulich malende Landschaftsschilderung gefunden haben; es ist die Zeit des Tao Yüan-ming, die Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert nach Christus. Unter den Werken des Ku K'ai-chih, des größten Malers dieser Zeit, sind zwar keine Landschaften genannt, aber von ihm ist der Ausspruch überliefert, das Schwerste in der Malerei sei der Mensch, das Zweitschwerste die Landschaft, und von ihm heißt es, als er das Bildnis Hsieh K'uns malte, habe er ihm als Hintergrund steile Berggipfel und tiefe Schluchten gegeben, um die Erhabenheit eines großen Charakters anzudeuten. Sein Zeitgenosse Tai K'uei, ein offenbar sehr vielseitiger Meister, der 395 starb, ist der erste, von dem Landschaftsbilder erwähnt sind. Auch der berühmte Lu Tan-wei, der in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts lebte, soll Landschaften gemalt haben, doch heißt es, im Gegensatz zu seinen Menschengestalten seien bei ihm die Landschaft, Pflanzen und Bäume nur rauh angelegt, nur flüchtig ausgeführt

gewesen. Ein klares Bild gewinnen wir aber von seinen Zeitgenossen Wang Wei (dem Älteren) und Tsung Ping. Tsung Ping liebte es, einsam in den Bergen umherzustreifen und das Echo mit seiner Laute zu wecken. Da er nun fürchtete, daß Alter und Krankheit ihm dereinst das Wandern verbieten möchten, so bedeckte er die Wände seines Hauses mit Bildern der Gegenden, die er besucht, und rühmte sich, daß er auf eine drei Zoll hohe Fläche einen Abgrund von tausend Ellen, auf einen Raum von ein bis zwei Fuß Breite eine Landschaft von dreißig Meilen zu bannen vermöchte. Von Wang Wei vollends, dem Musiker und Dichter, Künstler und Zauberer, besitzen wir noch den Rest eines hymnischen Lobs der Malerei, in dem es heißt: Den Herbstwolken zuzuschauen mit entzücktem Aufschwung der Seele, den Frühlingswind zu fühlen, wie er wilde und irre Gedanken weckt, und dann die Rolle zu entfalten und die Seide auszubreiten, und die Pracht von Ebbe und Flut, die grünen Wälder, die wehenden Winde und das weiße Wasser des niederrauschenden Gießbachs festzuhalten — dies seien die Wonnen des Malers, mit keinem Besitz von Gold und Juwelen vergleichbar. Um diese Zeit also hat es eine freie und selbständige Landschaftsmalerei in China gegeben, und der Geist, der sie erfüllte, war derselbe, der in den erhabensten Werken der späteren Jahrhunderte sich ausgewirkt und seine vollkommenste Äußerung gefunden hat.

Die ersten vereinzelten Elemente der Landschaft sind natürlich in der chinesischen Kunst viel früher vorhanden und in manchen Spuren noch aufzufinden. Von der Malerei der vorchristlichen Jahrhunderte ist nichts erhalten. Erst die flachen Steinreliefs aus den Grabkammern und auf den Ehrenpfeilern des 1. und 2. Jahrhunderts nach Christus geben uns eine, nun freilich auch reiche und mannigfaltige Anschauung von der Darstellungskunst der Han-Dynastie, hier haben wir einen wenn auch vergröberten Spiegel der Malerei. In einer streifenweise ordnenden Komposition oder in einer lockeren Füllung der Fläche, wo denn das Übereinander ein Hintereinander bedeutet, sind hier Wagenzüge und Schlachten, Jagden und fürstliche Empfänge, berühmte Männer und Vorgänge der Sage und der Geschichte dargestellt. Scharfe Beobachtung, Sinn für Rhythmus und größte Lebendigkeit der Bewegung kennzeichnen diese Kunst. Räumliche Elemente, so besonders die Gebäulichkeiten sind mit einer fast mathematischen Klarheit im reinen Aufriß in die Fläche gebracht. Bäume sind das Hauptelement einer landschaftlichen Andeutung,

bald in reicher ornamentaler Verschlingung, bald in mehr natürlicher Erscheinung groß umrissen und in die Ebene gebreitet. Binsen und Fische, Kähne und eine Brücke deuten ein ausgebreitetes Wasser an. Es ist nicht etwa eine primitive und urtümliche, sondern die Kunst einer strengen und bestimmten Stilbindung auf der Stufe etwa der ägyptischen Malerei, eine Kunst jedoch, welche den räumlichen Zusammenhang der Dinge noch nicht kennt, darum auch eine Landschaft noch nicht darstellen konnte.

Die nächsten Spuren der Landschaft begegnen uns in zwei Rollbildern, die beide dem großen Ku K'ai-chih zugeschrieben werden, beide sind wahrscheinlich nur spätere Kopien, hochinteressant jedoch, weil sie auf Originale so früher Zeit ganz offenbar zurückgehen. Die eine Rolle — im Britischen Museum — gibt in getrennten einzelnen Szenen Beispiele weiblicher Tugenden: hier sind nur einmal zur Angabe des Orts oben in einem Bild ein paar Bergzüge angedeutet. Die andere Rolle — ehemals in der Sammlung Tuan-Fangs — illustriert in einer durchlaufenden Darstellung ein mythologisches Gedicht: eine Göttin, die im Drachenwagen auf die Erde herabkommt; und wenn auch viele Vorgänge in den Lüften zu spielen scheinen, so ist nun hier doch zum erstenmal mit Hügel- und Bergreihen, Wasserbächen und vielen aufwachsenden Bäumchen ein ziemlich zusammenhängendes Bild einer Landschaft entworfen, das wie ein zarter Keim aller künftigen Möglichkeiten berührt. Es zeigt sich hier, wie aus dem Bedürfnis der Ortsangabe in erzählenden Bildern die Anfänge der Landschaftsdarstellung erwachsen und wie insbesondere aus der fortlaufenden Schilderung des kontinuierlich sich abwickelnden Rollbilds jene Form der Landschaft entsteht, die in steter Wandlung, doch bleibendem Zusammenhang auf einem langen, schmalen Streifen vor dem Beschauer vorüberzieht. Allerdings hat zu dieser Bildform und damit zur frühen Landschaft überhaupt noch von einer anderen Seite her ein anderer Weg geführt. Das alte Wort für Bild und besonders für Landschaftsbild bezeichnet zugleich seit alters auch die Landkarte. Die Kunst der Herstellung von Landkarten scheint im 3. Jahrhundert nach Christus eine gewisse Höhe erreicht zu haben und bis zum Ende des 8. Jahrhunderts weiter vervollkommnet worden zu sein. Chinesische Karten zeichnen noch heute Berge und einzelne Gebäude in einer Projektion ihrer wirklichen Erscheinung, so sind die ältesten Karten ganz gewiß nichts anderes als abgekürzte Landschaftsbilder gewesen. Noch lang

über die T'ang-Dynastie hinaus war die Darstellung eines bestimmten Fluß- oder Stromlaufs mit allen seinen Ufern und begleitenden Bergen, Ortschaften und Bächen ein besonders beliebtes Thema der Maler, und es fehlt in der Kunstliteratur selbst nicht an Maßangaben des Verhältnisses von Wirklichkeit und Abbild. Daraus kann man schließen, daß das rein objektive Interesse an einer geographischen ja kartographischen Darstellung bestimmter Gegenden mit eine Quelle der Landschaftsmalerei gewesen, daß Landschaftsbild und Landkarte aus einer gemeinsamen Urform entstanden seien. Sucht man die Gestalt dieser Urform, so führt der später so häufige Typus der Flußlandschaft auf die Vermutung, daß es entsprechend der Schriftrolle eben die Form der endlos sich entwickelnden Bildrolle gewesen sei, auf der man nun eine weite Landschaft dem Flußlauf entlang nach bestimmten Maßverhältnissen sich entwickeln ließ. So führt von beiden Seiten her, von der Illustration wie von der Landkarte, zu ihr der Weg als zu der Grundform der chinesischen Landschaftsdarstellung.

Im 6. Jahrhundert war die Landschaft offenbar schon ein lang und mit Liebe gepflegter Gegenstand der Malerei. Von einem Meister seiner ersten Hälfte ist es noch rühmend überliefert, daß er auf einen Fächer eine Szenerie von zehntausend Meilen bannen konnte. Aus der Mitte des Jahrhunderts ist eine hymnische Betrachtung der Natur als eines die herrlichsten Erscheinungen göttlich hinzaubernden Landschaftsmalers erhalten, die von keinem Geringern als dem Dichter und Kaiser Yuan Ti stammt. Gegen das Ende dieses Zeitraumes wird Chan Tse-ch'ien auch als Landschafter gepriesen, doch heißt es von ihm und Tung Po-jen, die Gegend rings um die Hauptstadt sei flach und öde gewesen, daher hätten sich beide mehr auf die Darstellung von Rossen und Wagen, von Städtebildern und Jagdbildern werfen müssen, Vorwürfe, in denen sie offenbar die Begründer der großen Historienmalerei der T'ang gewesen sind. Die einzigen Spuren der Malerei selber, die aus diesem Zeitraum erhalten sind — es sind Flachreliefs buddhistischer Votivstelen und Höhlentempel und die Bildreste des Tamamushi-Schreins in Nara — zeigen nur das eine, daß es jetzt gelungen ist, den Menschen und die Landschaft in ein natürliches Verhältnis zueinander zu bringen, die Figuren stehen auf dem gewachsenen Fels- und Erdboden, sie bewegen sich unter Bäumen und sind der Landschaft so eingefügt, daß beide eine verständliche Einheit zu bilden scheinen.

Aber diese Landschaft selber ist doch hier nur andeutungsweise verwendet, um den Ort der Handlungen zu verdeutlichen, und so können die paar Felsen-, Hügel- und Gewächsformen, die man hier sieht, uns doch keine Vorstellung der großen Malerei dieser Zeit vermitteln. Daß diese selber trotz allem noch in einem gewissen primitiven Stadium befangen war, das geht aus einer Stelle Chang Yen-yuans hervor, der im 9. Jahrhundert über die Bilder vor den T'ang schrieb: „Die Berge sind wie Haarnadeln oder Kämme, das Wasser hat keinerlei natürliches Leben, die Menschen sind größer als die Berge, die Bäume sehen aus wie Hände mit fünf Fingern." Wie im Politischen, so waren in allen Zweigen der Kultur und so auch in der Malerei die Jahrhunderte vor der T'ang-Dynastie eine Zeit unendlicher Vorbereitungen und Anfänge, widerstreitender Versuche, fruchtbarer Auseinandersetzungen und eines reichen Werdens, aber erst die T'ang-Zeit hat das große Gelingen gebracht und die endgültigen Gestaltungen, die Erfüllung sind.

Was für das Abendland die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts bedeuten, die Zeit einer höchsten Entfaltung bildender Kunst und schaffender Kräfte, neben der alles Vorhergehende nur wie eine Vorbereitung, alles Nachfolgende nur wie Verfall erscheinen kann, das ist für China offenbar etwa das zweite Viertel des 8. Jahrhunderts gewesen. Damals stand das Reich auf dem Gipfel äußerer Ausdehnung und politischer Macht, an dem glänzenden Hofe der T'ang-Kaiser fand alle Pracht und Verfeinerung des Lebens, aber auch die erhabenste Geistigkeit großer Denker ihren Mittelpunkt. Chinas klassische Dichter schufen damals ihre unsterblichen Werke, Baukunst und Plastik standen in höchster Blüte, und auch in der Malerei haben die größten Meister, die der Chinese kennt, um diese Zeit ihre Wirksamkeit ausgeübt. Sie haben dem buddhistischen Götterbild seine höchste und gewaltigste Form geschaffen, sie haben eine erzählende Figuren- und Historienmalerei von stärkster Lebendigkeit entfaltet, Tiere und Blumen wurden mit größter Kraft und Empfindung gemalt, und so fand auch die Landschaft jetzt ihre erste strenge und große Form und Vollendung. Drei Männer sind, wie es scheint, vor allen als ihre Schöpfer anzusehen. Der älteste ist Li Sse-hsün, Feldherr und Prinz aus dem kaiserlichen Hause der T'ang. Er soll von 651—720 gelebt haben, doch ist die Chronologie nicht klar und es werden noch erheblich spätere Daten überliefert, sein Sohn Li Chao-tao hat nach ihm fast ebenbürtig seine

Wege fortgesetzt. Beider Schöpfung war ein Landschaftsbild von ausgesprochener kräftiger Farbigkeit und Li soll der Erfinder einer noch lange geübten Methode sein, nach welcher die Bergzüge von unten nach oben aus grünlichen bis in reine blaue Töne sich entwickeln, ihre Ränder aber mit einem zarten goldenen Umriß umschrieben werden. Offenbar ist es ein Stil der strengen Zeichnung und blühender Farben, den er gepflegt, und es scheint, daß er darin mehr das ältere und konservative Element der Malerei vertreten hat. In Gegensatz dazu treten nun die jüngeren Meister, allen voran Wu Tao-tse, Chinas berühmtester Maler, der im Menschen- und Götterbild den freien Stil einer gewaltig zusammenfassenden und wie aus der Inspiration des Augenblickes fließenden hingewühlten Pinselschrift in erstaunlichen Meisterwerken vollendet hat. Er, der etwa von 700—750 gelebt hat, war auch der Schöpfer von Landschaften; in die gemalte Landschaft eines Wandbildes eingehend, läßt die Legende ihn aus dem Leben verschwinden, und sein Verhältnis zu Li Sse-hsün charakterisiert die Überlieferung, nach der er einst vom Kaiser den Auftrag erhielt, die Ufer des Chia-ling, eines Nebenflusses des Yang-tse, zu malen. Er reiste hin und kam entgegen allem Gebrauch ohne jede Skizzen und Studien zurück. Nach dem Grunde befragt, erklärte er: „Ich habe die Landschaft in meinem Herzen." Darauf warf er in einem einzigen Tag Hunderte von Meilen auf die Wand. Li hatte den Auftrag, in demselben Saal eine andere Wand zu schmücken. Er brauchte einige Monate zur Vollendung seines Werks. Der Kaiser erklärte schließlich, beide Landschaften seien gleich große Meisterwerke. Der ältere Stil einer genauen Beobachtung, einer strengen Form und sorgsamen Ausarbeitung und der jüngere des genialen Wurfs, der kühn eilenden Hand und der Inspiration des inneren Bildes konnten kaum treffender gegenübergestellt werden. Als eigentlicher Vertreter dieses neuen Stils der Landschaft erscheint aber neben Wu vor allem Wang Wei, der berühmte Dichter und Gelehrte, der 699—759 gelebt hat. Er hat auch einige literarische Bemerkungen über Landschaftsmalerei hinterlassen, aus denen man sieht, daß es ihm vor allem auf die rechten Verhältnisse der Dinge zueinander, dann auf den Eindruck der Ferne und auf die verschiedene Erscheinung der Natur bei Regen oder bei Wind, bei klarem, sonnigem Himmel, auf die wechselnden Erscheinungen der Jahreszeiten oder des Morgens und des Abends ankam, die es vor allem im Bilde zu fassen gelte. Wang Weis berühmtestes Werk, das

in manchen Kopien noch heute erhalten ist, ist das Bild der Ufer des Flüßchens Wang-chuan, in dem er seinen eigenen Ruhesitz am Ende seines Lebens mit poetischer Freiheit als eine Folge idyllischer Gärten, Pavillons, Obstgehege, Wäldchen und Uferbauten am rinnenden Wasser und zu den Füßen anmutiger Hügelreihen abgeschildert hat. Von den Neueren wird Wang Wei auch als der Urheber des monochromen Tuschebildes, der Beschränkung auf Schwarz und Weiß in der Landschaft angesehen. Jedenfalls gilt er seit alters her als der Vater der sogenannten Literatenmalerei und Begründer der Süd-Schule unter den chinesischen Landschaftern, welche der Nord-Schule Li Ssehsüns gegenübergestellt wird. Die beiden Namen haben mit dem geographischen oder ethnographischen Norden und Süden Chinas offenbar nichts zu tun. Ihre Bedeutung für die weitere Entwicklung der Landschaft — denn die Tradition der Schulen erhielt sich, solange die Kunst selber lebendig blieb — ist auch mit der Gegenüberstellung des strengen zeichnerischen und farbigen Stils des Li zu der malerischen Weichheit und Tonmalerei des Wang Wei noch nicht exakt umschrieben. Es sind vielmehr zwei Pole chinesischer Geistigkeit überhaupt, nach denen die Schulen hin orientiert scheinen, und der nüchternen positivistischen natur- und gesetzesstrengen Auffassung des Nordgeistes ist die träumerisch hingegebene, sehnsüchtige und phantastische Haltung des Südgeistes in einem ähnlichen Sinne entgegengestellt wie in unserer Überlieferung etwa das klassische und das romantische Prinzip. Bedeutende Meister treten in beiden Schulen fast zu allen Zeiten auf und in der weiteren Entfaltung der Landschaftsmalerei haben beide fortwährend bereichernd und befruchtend aufeinander eingewirkt. Für die Entwicklung der Kunst selber ist ihr Gegensatz mehr als ein belebendes Element wie durch bleibende sachliche Unterschiede bedeutsam.

Von den Werken dieser großen Epoche im 8. Jahrhundert, welche die Vergangenheit abschließt und für alle Zukunft den Grund gelegt hat, sind uns nur wenige und geringe Spuren mehr zugänglich, aber doch vielleicht genug, um den Charakter dieser Kunst wenigstens andeutungsweise in einigen Hauptzügen zu erfassen. Um die Mitte des 8. Jahrhunderts hat eine japanische Kaiserin den ganzen Schatz kostbarer Geräte ihres verstorbenen Gatten einem Tempel in Nara geweiht und dieser Schatz ist bis heute erhalten geblieben. Offenbar ist das meiste chinesischer Herkunft, und wenn es auch vor allem

das blühende Kunstgewerbe ist, auf das hier ein reiches, unschätzbares Licht fällt, so sind doch einige Stücke auch für die Malerei von Bedeutung, der Zeit und den Umständen nach wahrscheinlich für die Malerei vor Wu Tao-tse und Wang Wei, für den älteren Stil etwa vom Beginn des Jahrhunderts. Hier fällt zunächst eine ganze Fülle dekorativ verwendeter Bilder von Pflanzen und Bäumen in die Augen, die mit einer so intim charakterisierenden Kraft und Schärfe der Bezeichnung entworfen und von einer so freien blühenden Lebendigkeit erfüllt sind, wie sie in der ganzen europäischen Kunst nur äußerst selten ist. Wird dann auf einem Wandschirm eine Frau unter einem Bäumchen dargestellt, so sind Weib und Gewächs von demselben Rhythmus und Wohllaut durchströmt, der knorrige Stamm aber mit seinen unendlichen Windungen und Verzweigungen in Linien so zart erfühlt und durchformt, daß man von einer Beseelung dieses Baumwesens sprechen möchte, gegen die das Menschenwesen nur summarisch und oberflächlich gegeben erscheint. Auf dem Deckel einer hölzernen Lade sind mit Goldstaub aufsteigende Bergzüge mit verworrenen Baumriesen flüchtig gemalt: die anstrebenden und wieder niederstürzenden Berg- und Felsenformen sind von einem gewaltigen und überaus reich gefügten Rhythmus erfüllt, der bis in die hinausgeworfenen Äste der Bäume und den stilisierten Nebelhauch aus den Schluchten mit einer lebendigen Bewegtheit alles durchdringt, wie wir sie bei Landschaften gar nicht gewohnt sind. Auf der Ledereinlage einer chinesischen Laute taucht dann ein ganzes farbiges Bild aus dem Dunkel der Jahrhunderte: einen Teich durchwatend vorn ein munterer weißer Elefant, auf dessen Schabracke eine Gesellschaft von Musikanten und Tänzern springt und spielt, indessen nach rückwärts abstürzende Felswände ein unendlich weit in die Ferne sich verlierendes Tal — oder ist es ein See? — bis hinaus zu blauenden Bergen begleiten: und wieder scheint hier, wie nach dem Takt der Musik, die ganze Landschaft sich tönend zu regen und beleben, die Bergzüge, die Felsenwände, die bekrönenden Bäume und der Flug der fernen ziehenden Vögel von einem unendlich pulsenden Tanze bewegt. Ein unaufhörlicher Bewegungsrhythmus, der das ganze Bild durchwallt, ist das bezeichnendste Merkmal all dieser Landschaften. Ihn findet man nun auch in mehreren Rollbildern, die dem Li Sse-hsün oder dem Li Chao-tao zugeschrieben werden, aber wohl nicht mehr als späte Kopien von Kopien, ein schwacher Nachhall von der Kunst jener Meister sind: es

sind reich abwechselnde Bilder von unendlicher Fülle der Erscheinung, Wasser und Brücken und blühende Ufer, Paläste und Pavillons, herbstliche Haine und Bäume, und über allen die fabelhaften Ketten schimmernder Berge mit spitzen Gipfeln, abfallenden Schluchten, sanften Tälern und weicheren Kuppen, das Ganze wie ein Traum von einem farbenbunten Paradiese vorüberziehend. Und denselben Geist bewegtester Rhythmik der Linien glaube ich noch in einem dem Wang Chin zugeschriebenen Bilde nachwirkend zu spüren, in dem aus der Felsengrotte ein Bach heraus in das größere Wasser fließt, und das reiche Geschiebe der Kurven alles um diese eine Stelle kränzend zusammen sich drängt, wo das Wasser in unendlich leichter und rascher Bewegung an der Klippe vorbei ins Ungebundene entströmt. Aus derselben älteren Tradition der T'ang-Malerei ist, wie ich glaube, die ganze Hintergrundlandschaft der späteren erzählenden Malerei der Tosa-Meister in Japan, ein nachgeborener Abkömmling, erwachsen, eine Landschaft fast kindlich einfacher Anmut, bunt und blühend in hergebrachten Farben, leichte Geschiebe von Hügeln, die wie im Tanz sich entwickeln, und die in ihrem schichtenweis schematischen Gefüge durchaus an unsere frühen Beispiele erinnert. Als ein ernsteres, gedrängteres Werk ist hier das Wunder Nagarjunas abgebildet, dem die Eisenpagode mit den vier Himmelskönigen sich öffnet. Es ist nicht ein Winterbild, wie man denken möchte, sondern Frühlingsmatten stufen von Grün in lichtes Blau sich ab, das in der Abbildung wie Weiß erscheint. Das Werk kommt aus dem 11.—12. Jahrhundert, doch ist in seinem Gefüge der Bodenschichtungen noch immer das alte Prinzip abtönender Farbigkeit, noch immer ein Nachhall des alten Bewegungsrhythmus lebendig, der die ganze Bildfläche gleichmäßig erfüllt und durchtönt.

Die große Neuerung, die sich an Wu Tao-tses und Wang Weis Namen knüpfte, dürfte zunächst einmal darin begründet gewesen sein, daß unbedingter als zuvor das Landschaftsbild als der Ausdruck eines Seelenzustandes geschaffen wurde. Eine Malerei des Herzens muß hier entstanden sein, der die alten, unendlich bewegten Linienkompositionen, die doch immer in einer gewissen Abstraktheit verharrten, nicht mehr genug sind, und die ähnlich wie die gleichzeitige Dichtung aus einer Verzweiflung am Menschlichen die unaussprechliche Sehnsucht, die unbedingte Hingabe an die ewige Natur im unmittelbarsten, packendsten Bilde hinausströmt. Diese neue Malerei hält sich

inniger an das Gegebene als die alte, sie sucht und verwirklicht zwingender die Suggestion einer wirklich gegenwärtigen Landschaft. Die Folge der Ufer, Gärten und Berge des Wang-chuan-t'u, wie sie die alten Steingravierungen überliefern, wirken auf uns wie eine mannigfaltige aber trockene Aufreihung sachlicher Gegebenheiten, — dabei war dieses Werk nichts anderes als das Bild der Sehnsucht eines einsiedlerischen Naturschwärmers, als ein Traum, das Idyll einer vollkommenen Gartenwelt in holdester Landschaft. Die späten und abgewandelten Kopien — wie das Britische Museum eine besitzt — geben deutlicher noch etwas von dem Gefühl entzückter Hingabe, von der weichen, schwärmerischen Anmut, von dem atmenden blühenden Odemhauch des Lebens, mit welchem hier die Natur durchseelt war. Dieser Atem, der um Bäume und Ufer weht, kommt aber von nichts anderem her als von der Beobachtung der Atmosphäre. Die Farben werden mehr und mehr reduziert, der Duft von Hell und Dunkel tritt an ihre Stelle, Morgen und Abend, Sonne, Regen und Wind, Frühlings- und Herbststimmungen sucht jetzt der Maler in ihren verschiedenen Lufterscheinungen mit Tonabstufungen festzuhalten. Dies ist, so vermute ich, die große neue Errungenschaft dieser Zeit und damit wurde für die spätere Landschaft hier der Grund gelegt. Wie weit ein Mann wie Wang Wei hierin selber vorgeschritten ist, offenbart uns kein sicheres Werk mehr, wir können nur vermuten, daß dieser heroischen Zeit der Entdeckungen auch große, gewaltige Werke der neuen Formung entwachsen sind, und man möchte das Bild des Wassersturzes, das in Japan dem Wang Wei zugeschrieben wird, ganz gerne mit seinem Schöpfernamen in irgendeiner Verbindung glauben. Wie hier das Wasser hinabdonnert zwischen Klippen, wie die Felsen zu beiden Seiten mit steinerner Urgewalt ihm entgegenstehen, wie Wasserwelt und Felswelt gleichsam in ihrem Urkontrast und am ersten Tage aus dem Chaos des Nichts dröhnend emportaucht, das ist mit unvergleichlicher Großheit und unvergeßlich hier gestaltet. Die Natur ist einem solchen Maler nicht bloß ein Gegenstand anmutiger Schwärmerei, sie ist ihm der Urquell erschütternder, tiefer Erlebnisse, deren Ausdruck das Bild wird.



III

Seit das 8. Jahrhundert zum Ende sich neigte, ging es abwärts mit dem Reiche der T'ang und eine der großen Glanzzeiten der Kultur war vorüber, die letzte kraftvoll-schöpferische Epoche des alten Chinesentums. Das zerfallene China des 10. Jahrhunderts wurde neu geeinigt unter dem Hause der Sung, aber zugleich ging der Norden des Reichs an die nachdrängenden Völker der Steppe verloren, immer mehr erlahmte die Widerstandskraft des weit und weiter in den Süden zusammengedrängten Staates, bis im 14. Jahrhundert endlich ganz China unter die Herrschaft der mongolischen Eroberer gebeugt war. Und doch sind im Geistigen diese Jahrhunderte der Sung nicht eigentlich eine Periode des Niedergangs oder Zerfalls. Das Reich der T'ang war ein Weltreich gewesen, dem Buddhismus, dem Islam, ja dem Christentum und den mannigfachsten westlichen Anregungen offen. Jetzt besann man sich ängstlicher wieder auf die nationale Überlieferung, der Geist des Altertums wurde bewußter als jemals neu belebt und begriffen, und es begann die Zeit einer ausgesprochen philosophischen und ästhetischen Kultur erlesenster Verfeinerung, die einen verklärenden Abendschein von unendlichem Zauber über

die letzten Regungen der alten entschwindenden Lebensfülle breitet. Drei Männer sind so recht die Repräsentanten dieser Sung-Zeit: Chu-Hsi, der Denker, der die Lehren des Kung-fu-tse mit dem gesamten Wissen seiner Tage in ein universales geistiges System, das letzte Chinas, zusammenschloß; Su Tung-po, der Dichter improvisierter Verse und entzückender Essays von scheinbar quellendster Natürlichkeit und knappster Konzentration des Gedankens; Hui Tsung, der Kaiser, der über seinen Parks und seinen Kunstsammlungen träumend das Reich an die Barbaren verlor und als Gefangener gestorben ist. Hui Tsung, zugleich einer der größten Landschaftsmaler Chinas. Die Kunst, und vor anderen Künsten die Malerei, erlebte jetzt noch einmal eine allerhöchste und verfeinertste Blüte in einer Kultur, deren Ästhetentum keineswegs auf materielle Genüsse, sondern auf eine unsägliche Geistigkeit und Verinnerlichung gerichtet war. So wie die chinesische Philosophie Chu Hsis von einem Jahrtausend buddhistischen Seelentums durchtränkt war, so war der Buddhismus selber jetzt erst ganz chinesisch geworden: in den Lehren wie in den Bräuchen der Dhyana-Sekte erschuf sich diese Zeit eine Verbindung von religiöser und ästhetischer Kontemplation, die ihren höchsten Ausdruck in der Malerei, in den Landschaften der Dhyana-Meister gefunden hat.

Zwischen der Blütezeit der chinesischen T'ang-Kultur und zwischen der reinsten Ausprägung des Geistes der Sung, also zwischen dem 8. Jahrhundert etwa und dem 12., besteht ein ausgesprochener Gegensatz, der gerade in der Kunst am unverkennbarsten zutage tritt. Die T'ang-Zeit liebte die höchste Prachtentfaltung, während die Kultur der Sung zu einer strengen und vergeistigten, höchst bewußten Einfachheit zurückstrebte. Dem entspricht in aller Dekoration der Gegensatz einer reichen, überquellenden Ornamentik zu einem beinah vollständigen Verzicht auf jeden Schmuck und zu der feinsten Zurückhaltung in seiner Anwendung. In der Baukunst könnte man die Werke der T'ang am ersten mit den reichen Formen einer späten Renaissance, die der Sung mit der erlesenen, hochgezüchteten Geistigkeit der frühen Gotik vergleichen. Auch in der Malerei spricht diese Wandlung des Grundgefühls deutlich sich aus. Wir dürfen annehmen, daß die Bilder der T'ang von einer kultivierten, doch kräftigen Farbigkeit gewesen sind, ähnlich etwa wie die Bildrollen der japanischen Tosameister. Die Kunst der Sung verzichtet fast ganz auf die Farbe und wird beherrscht von der reinen Tuschemalerei, vom Monochrom. Und wenn die lebensvolle

Fülle der Bilder für die T'ang charakteristisch war, so bringt die Sung-Zeit ein Streben nach Verinnerlichung und Vergeistigung, das immer mehr das Bild auf das Wesentlichste und Vielsagendste zu konzentrieren sucht.

Nach ihrer gewaltigsten verschwenderischen Fülle um die Mitte des 8. Jahrhunderts muß die Malerei eine Atempause geringerer Schöpferkraft erlebt haben. Aus dem Ende der T'ang-Zeit sind keine überragenden Meisternamen mehr überliefert, und erst mit dem 10. Jahrhundert beginnt wieder eine Periode bedeutender Männer, welche die Landschaftsmalerei der Sung begründet und eingeleitet haben. Leider läßt uns auch für diese Zeit noch die Überlieferung beglaubigter Werke fast völlig im Stich, und wir sind auf die literarischen Quellen allein angewiesen. Da erscheint Li Shêng, der die ältere Weise des Li Sse-hsün noch einmal erneuerte, dann in der Nachfolge Wang Weis Ching Hao und sein Schüler Kuan T'ung, endlich in der zweiten Jahrhunderthälfte der große Li Ch'êng. Er, der Abkomme der T'ang-Kaiser, der das typische Wander- und Schenkenleben des genialen Malers geführt hat, galt noch den Kennern Hui Tsungs als der erste Landschafter aller Zeiten. Aus den Bemerkungen der Schriftsteller dürfen wir schließen, daß er sich besonders ernsthaft um die Raumvertiefung und perspcktivische Fragen bemüht hat, auch daß er die Erscheinungen der Atmosphäre: Dunst, Wolken, Schnee oder Nebel, mit unerhörter Kraft und Unmittelbarkeit im Bilde zu bannen vermochte. Sein Jünger Fan Kuan lebte viele Zeit ganz in den Bergen und Wäldern und holte sich hier die Offenbarungen eines Stils von so ergreifender Naturnähe, daß er dem Meister ebenbürtig geachtet wurde. Tung Yüan wieder griff auf Wang Wei und Li Sse-hsün zurück, er malte die Berge und Hügel seiner Heimat in Wind und Regen oder in Herbstnebel gehüllt so glaubhaft, daß man sie wirklich zu sehen meinte. Von ihm und von seinem Nachfolger, dem buddhistischen Mönch Chü Jan, heißt es, sie hätten so frei den Pinsel geführt, daß man auf ihren Bildern in der Nähe nur formlose Massen und Tuscheflecken erkennen konnte, aus einer gewissen Entfernung gesehen aber sei plötzlich in blühendem Licht eine Landschaft emporgetaucht, als blickte man fern in ein unbekanntes Land. „Sonnenuntergang“ und „Berggipfel in Morgennebeln“ sind die bezeichnenden Namen von Schöpfungen dieser Meister. So weist alles darauf hin, daß im Laufe dieses Jahrhunderts der Weg, den Wang Wei als erster eingeschlagen hatte, von einer ganzen Schar bedeutender Maler weiter verfolgt und

ausgebreitet wurde, daß von ihnen die Geheimnisse der Lufterscheinungen der Natur gründlich entwunden und zu jener Malerei der Hell- und Dunkeltöne entwickelt worden sind, wie sie die nächsten Jahrhunderte beherrscht hat.

Als ein Werk des Chü Jan ist eine lange Rolle von den Ufern des Yang-tse zutage gekommen, die, wenn sie nicht ein Original ist, doch mindestens als eine sehr frühe Kopie nach einem Bilde dieser Zeit gelten darf. Sie gibt uns zum erstenmal einen tiefen Eindruck von jenen unendlich sich abrollenden Uferlandschaften, wie sie seit langen Jahrhunderten von den chinesischen Malern gestaltet worden waren. Wie unter dem Auge eines Wanderers auf hohen Bergen oder eines hoch in Lüften Schwebenden zieht das unendliche Gezack der Klippenberge zu beiden Seiten des Stroms, das Hintereinander drei- und vierfacher Gebirgsketten, ziehen riesig dräuende Massive und steil-phantastische Felsnadeln bis zu den fernen, schon in Schnee gehüllten Gipfeln immer wechselnd vorüber. Immer tauchen weich aus schwebendem Duft der Tiefe und aus den Nebeln der unzähligen Täler alle Einzeldinge unerschöpflich empor, immer herrscht der Blick groß und überschauend über die ausgebreitete Welt, die fern und tief ihm vorbeizieht, so daß nur der ewige kosmische Odem der Tal- und Bergwelt als des in größten Maßen Bewegten und Lebenden zum unvergeßlichen Eindruck wird.

Chü Jan, der um die Wende des 1. Jahrtausends lebte, leitet zu den Hauptmeistern des 11. Jahrhunderts hinüber. Als ihr Größter gilt Li Lung-mien, noch einmal wie Wu Tao-tse ein universaler Künstler; über die Art seiner Landschaften fehlt uns leider jeder Anhaltspunkt für ein Urteil. Wie er, so ist auch Mi Fei ein Glied der Süd-Schule gewesen, von ihm weiß man, daß er einen eigentümlich nassen und weichen Stil inauguriert hat, der das Bild wie aus lauter einzelnen zarten Tuschetropfen zusammensetzt. Deutlicher noch tritt Kuo Hsi vor uns, der im dritten Viertel des Jahrhunderts geblüht hat und von dessen Traktat über die Landschaft einiges erhalten ist: neben der formalen Bewältigung der Tiefe, der Ferne, der Lufterscheinungen ist hier auf die innere Bedeutsamkeit der Natur, auf die Vergeistigung des Bildes der größte Wert gelegt. Auch von ihm ist eine Flußlandschaft in einer langen Rolle überliefert, vielleicht auch nur Kopie, aber eine Kopie, die das Wesentliche zu treffen scheint, und sie fordert zu einer Vergleichung mit dem Werk des Chü Jan heraus. Es ist nicht die zerklüftete Felsenwelt des Yang-tse, sondern eine weichere Landschaft abgerundeter Kuppen, ausgewaschener

Täler, sandig zerbröckelnder niederrieselnder Hänge, eine Lößlandschaft, wie sie etwa am Oberlauf des Hoang-ho zu finden ist. Das Auge, noch immer von oben betrachtend, ist hier doch schon viel tiefer und näher an die Dinge gerückt, wichtiger und wechselnder wird die Tiefenbewegung, Baumgruppen und menschliche Staffage bezeichnen einen Vordergrund, und so tritt aus Nähe und Ferne eine reichere, gleichsam dramatisch abgestufte Komposition dieses Bilderablaufs hervor. Ein Bild des Berliner Museums, wohl auch nur der Ausschnitt einer Rolle und dem Kuo Hsi zugeschrieben, gibt vielleicht noch eine schärfere Anschauung von einer Kunst, die derjenigen der großen Rolle sehr nahe steht. Ein uralt-abgestorbener, riesiger Baum, von einem jüngeren, herbstlich belaubten durchwachsen, am Ufer eines Flusses, ein Boot auf den Wellen hinabtreibend, und fern am jenseitigen Ufer auftauchend ein paar sanfte, umbuschte Höhenränder — das ist mit einer so ungeheuren Einfachheit dieses im Grenzenlosen Vorübergleitens und zugleich mit einem so unbeschreiblich ergreifenden Ausdruck dieses fabelhaften Baumdaseins, mit jenem ganz selbstverständlichen Auftauchen der Ferne aus dem Nichts hier gestaltet, daß die große Rolle innerhalb eines nächstverwandten Stiles an Abstraktheit und zugleich an Wirklichkeitsfülle, d. h. mit einem Wort an Tiefe, an Konzentration noch weit übertroffen ist. Ein merkwürdiger Ernst, eine träumende Schwermut schlägt in diesem Bild ihr dunkles Auge auf.

Unbefangener gegenwärtig, im Wirklichen mehr sicher schöpfend, selbst wo Melancholie ihr Vorwurf ist, wirken die Bilder, die Chao Ta-nien, einem anderen Meister dieses Jahrhunderts, zugeschrieben werden. Still und freundlich empfängt die ausgebreitete Uferlandschaft am herbstlichen See den Reisenden, der zum schön umhegten Gehöft einkehrt. Winterlich umschauert schon Kühle und einhüllende Nebel den Lärchenhain und die Weiden am Binsenufer, wo die Schwärme ziehender Enten einfallen; und wie man dort noch etwas von abendlicher Sonne zu spüren meint, so fühlt man hier die feuchte, durchdringende Kälte und Einsamkeit. Mit zart empfindender Liebe sind diese Landschaften in sanften Tönen und feiner, fast ängstlicher Zeichnung auf die Seide gebannt, eine seltene Bescheidenheit und Innigkeit klarer Naturanschauung spricht aus ihnen. Und ein ganz ähnliches Auge, eine nahe verwandte Gesinnung hat die beiden Winterbilder geschaffen, wo der heimkehrende Bauer oder Jäger mit seinem Büffel durch den tiefen Schnee trabt —

sie gelten als Werke des Li Ti, eines Zeitgenossen des Chao Ta-nien. Niemals ist in der europäischen Kunst das tiefe Verschneitsein der ganzen Natur, das tiefe Verlorensein des Menschen in der unendlichen Weite mit so einfachen Mitteln, niemals ist es so ergreifend ausgesprochen worden. Und diese Bilder sind scheinbar nichts als Sachlichkeit. Vielleicht sind auch sie noch nur Ausschnitte aus größeren Rollen.

Nun aber tritt uns um diese Zeit zum erstenmal das Hochbild, mit einem Blick zu überschauen und als aufgehängtes Bild an der Wand gedacht ähnlich dem unseren, neben dem Wandelbilde der Rolle entgegen. Die ersten überlieferten Werke dieser Art sind zwei Landschaften, welche die Japaner dem Wu Tao-tse zuschreiben, die aber schwerlich viel früher als um die Jahrtausendwende entstanden sind; bei dem wenigen gesicherten Vergleichsmaterial möchte man sie mit aller Vorsicht in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts datieren. Es sind Gegenstücke: auf dem einen Bilde schließt eine ungeheure kahle Felswand eine Schlucht, durch die ein Wasserfall über mehrere Stufen in einen strudelnden Kessel hinabstürzt, entlaubte Bäume und die Starrheit der Schroffen geben ein starkes Gefühl von Spätherbst, ja Winter. Das andere Bild mutet frühsommerlich an: unter Laubbäumen und Kiefern zieht sich ein schmaler Bergpfad zwischen steilen Felswänden und dem rauschenden Bach durch ein vielgewundenes Hochtal, über dem phantastische Felsenhäupter zauberhaft aus dem Morgenduft emportauchen. In beiden Werken lebt ein so kraftvoll atmendes Naturgefühl, beide sind so großartig frei in blühenden Tönen mit kühnem Pinsel vollendet, daß man wohl begreift, daß ihnen der Name eines großen Meisters gegeben wurde. War hier schon in einem großen Gegensatz Winter und Sommer gegenübergestellt, so ist in einer Reihe von drei Bildern, die den Namen des Hui Tsung tragen, offenbar der Rest einer Bilderfolge der vier Jahreszeiten erhalten. Diese zyklische Gestaltung der Einzelbilder ist bezeichnend für eine Zeit, die überall im Einzelnen noch die großen kosmischen Zusammenhänge eines Ganzen sucht. Hui Tsung hat von 1101—1125 als Kaiser über China geherrscht und ist erst 1135 in der Gefangenschaft gestorben. Er war nicht bloß der größte Kunstsammler Chinas, dessen Bronzen- und Gemäldekataloge noch heute die wichtigste Quelle unserer Kenntnis der alten Kunst sind, er hat sofort in seinem ersten Regierungsjahr durch die Gründung einer Malerakademie die Kunst zu fördern gesucht, wobei es ihm nach

allem auf eine innigste Verbindung von Dichterwort und Gefühl mit dem Ausdruck im Bilde ankam, und er ist endlich selber, wie einzelne frühere Kaiser, als Maler tätig gewesen. Wenn unsere drei Landschaften tatsächlich von seiner Hand sind, so gehört er gewiß zu den größten chinesischen Meistern — jedenfalls darf man sie als wichtige Zeugnisse der Kunst seiner Regierungszeit ansehen. Sie sind in noch weit höherem Grade als alles Bisherige Bilder eines Gefühls viel mehr als Abschilderungen ausgebreiteter Landschaft. Von der unendlichen Bergwelt ist fast nichts mehr zu sehen als eine Klippe, die vorn ins Bild ragt, ein Wegsaum, der Rand eines entfernteren Felsens in der Tiefe und das Gezweig eines überhangenden Baumes, nur eben das allernötigste Requisit, um die Welt des Hochgebirges anzudeuten. Dafür ist nun aber das ganze Bild von einem Leben und Weben der Atmosphäre erfüllt, das mit fast Nichts gegeben und doch von der ungeheuersten Suggestion ist; die kühle Stille des Sommertags in der unendlichen Klarheit des reinen Himmels, das Brausen des Sturms, der in wiederholten Stößen heulende Schauer durch die enge Schlucht jagt, die tiefe Stille wiederum der verschneiten Winterwelt, deren Kälte man zu spüren meint — es ist schier unbegreiflich, wie das hier gestaltet und Wirkung geworden ist. Es liegt aber mit auch daran, wie die Figur, der Wanderer, der jedes Bild belebt, in einem ganz neuen Sinne unlösbar mit der Landschaft verwachsen ist, so daß der Beschauer unwillkürlich mit ihr sich identifiziert und durch sie selber mitten in ihre Welt hineingenommen wird. So erlebt er mit dem hingegossenen Weisen die unendlich durchsonnte Weite des Sommertags, mit dem Schreitenden auf dem Steg durchschüttelt und zaust ihn der herbstliche Sturm und mit dem winterlich Verhüllten blickt er schauernd zurück zum Wasserfall, der in die kalte Feuchte der Schlucht sich hinabstürzt, mit ihnen allen ist er klein und versunken, hingegeben an den ungeheuren Odem der Bergwelt, die ihn, das kleine Atom, in sich birgt und umfängt. So ist hier — es ist ja nicht mehr irgendein Gegenständliches, sondern die Leere selbst, die Luft, das kaum mehr Darstellbare, was das Bild erfüllt — im höchsten Grade jenes Ideal einer Beseelung und Vergeistigung des Kunstwerks, jenes mit den geringsten Mitteln, mit einer Andeutung, einem Hauch das Tiefste Sagen erreicht, welches überall das letzte Ziel der Sung-Zeit war und das nur der vollkommenen Verinnerlichung und Konzentration des Menschen zu erreichen möglich ist.

Mit den nächsten Werken, die an bedeutende Namen der Kunstgeschichte geknüpft sind, kommen wir wieder um hundert Jahre später in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinab. Hier empfängt uns nun schon die breitere Fülle einer Produktion, die offenbar in gegebenen Bahnen gegebene Vorwürfe immer aufs neue abwandelt, und es sind neben bedeutenderen jetzt auch manche mittelmäßige Werke erhalten. Als die Hauptmeister dieser Zeit gelten Ma Yüan und Hsia Kuei, Glieder der Nordschule, welche die weitere Entwicklung der Malerei maßgebend bestimmt zu haben scheinen — in welcher Richtung, geht aus den Quellen selber nicht deutlich hervor. Dafür sind Werke von ihnen und ihrer Schule in größerer Zahl noch vorhanden. Von Ma Yüan selber rührt eine Regenlandschaft: ein Pfad, der am felsigen Ufer eines Sees unter Bäumen zu einem Kloster führt, darüber heben sich senkrechte Felsen dunkel empor in die trübe Luft und man spürt, wie der Regen die Zweige der Bäume, den Schirm des Wandersmannes, niederpeitscht. Seinem Sohne Ma Lin werden die Pendants einer Winter- und einer Sommerlandschaft von dunkler Haltung zugeschrieben, wo auf steingefügter Terrasse in kunstvollem Pavillon die Weisen ihre Versenkung in die Natur genießen, ein Thema, das von da ab in der Malerei immer wiederkehrt. Wie weit liegt dies bewußte Verhalten schon ab von der selbstverständlichen Hingebung des Hui Tsung! Dem Ma Kuei, Ma Yüans Bruder, wird die Landschaft mit dem saitenspielenden Weisen zugeschrieben, der unter Bäumen am Ufer sitzt, dem Koreaner Li Jôsa jene andere mit dem Wanderer und der sturmgeschüttelten Föhre am Abhang, ein Werk von besonders graziösem und lebenerfülltem Gefüge. Im ganzen fällt es auf, daß in dieser Schule der Ma gewisse kompositionelle Motive, wie etwa der überhängende Baum, beherrschend immer wiederkehren. Eine bestimmt akzentuierende Komposition, ein kraftvoll männlicher Stil energischer Zeichnung ist für sie kennzeichnend.

Der Zeitgenosse Hsia Kuei ist, wie es scheint, eine weichere, feiner beobachtende Natur gewesen. Alle die Bilder, die ihm zugeschrieben werden, sind von einem unendlichen zarten Duft belebter Atmosphäre erfüllt. Ist es Zufall, daß unter ihnen das Hochformat fehlt, daß sie alle, mit Ausnahme von Fächerbildern, ein breites Format haben und zum Teil wohl Ausschnitte aus Rollen sind? So zeigt ein Bild das entferntere Ufer eines Sees mit dem Hafen eines Städtchens, mit Hütten, Uferbäumen und Höhenzügen

zauberhaft wie im Duft eines frühesten Morgens erwachend, in einer unsäglichen Delikatesse der Zeichnung und im Schmelz der lichtesten Töne. Zwei andere, im Hauptmotiv der Komposition sich ähnlich, sind ein Beispiel, wie das grundverschiedene atmosphärische Thema gleich für den ersten Blick schon den grundverschiedenen Eindruck des Bildes bestimmt. Beide sind sommerliche Uferlandschaften, in beiden eine Gruppe von Bäumen das Hauptmotiv, aber dort tritt aus kräftigen Tongegensätzen die ganze heitere Durchsonntheit des Sommertags, hier aus trüben, verwaschenen Tönen sofort die Stimmung der Regenlandschaft hervor. Atmend erfüllt von Luft und feuchter Frische sind auch die kleinen Fächerbilder, zugleich von einer entzückenden Anmut der Komposition: Versunkenheit im Anblick des Wasserfalls, Verlorenheit vor dem Bild des murmelnden Bachs, der die Ebene durchquillt, und endlich ganz sprühendes Leben und unmittelbarste Natur: die spielenden Reiher, das wehende Schilf am See. In diesen Zusammenhang, in die Schule des Hsia Kuei, gehört wohl auch die kleine Fächerlandschaft eines unbekannten Malers Chung-jên in Berlin: ein Spätsommer- oder Frühherbst-Abend umhüllt mit Nebelduft die reich umlaubten Ufer eines Sees im Gebirg.

Neben Ma Yuan und Hsia Kuei gehören dem Beginn des 13. Jahrhunderts noch mehrere Meister an, deren Namen die chinesische Überlieferung zwar nicht mit demselben Ruhm umkleidet hat, die aber mit ihren in Japan erhaltenen Werken sich ebenbürtig an ihre Seite stellen. Da ist Liang K'ai, einer der größten aller Tuschemeister, der in figürlichen Vorwürfen mit ungeheuerster Konzentration und innerster Beseelung des Pinsels in wenige Züge das quellendste Leben gebannt hat. Von ihm sind zwei Winterlandschaften — Hochbilder — überliefert: mit dem allereinfachsten Motiv ist hier das Allerergreifendste gesagt. Im einen die starre Erstorbenheit der schneeverhüllten Berge, der toten Bäume am traurigen Ufer, zwei Reiter ziehen da unendlich klein durch die öde, unendliche Einsamkeit. In dem andern scheint der alles umfangende Schnee im Tau sich zu erweichen und lösen, noch schwerer und düsterer ist der Himmel, und es scheint, als neigten die kahlen Bäume sich trostlos, weinend über das graue Wasser des Ufers. Dieses tragische Gefühl tiefer Verlassenheit ist auch Mu-chi nicht fremd, dem buddhistischen Mönch, der in seiner Kunst dem Liang-K'ai sehr nahe steht, wenn er auch vielleicht etwas weicher und gefälliger in der Form zu sein scheint. Von ihm sind mehrere

zerstreute Teile einer Landschaftsrolle in Japan erhalten. Sie behandelt, wie es scheint, in einer zusammenhängenden Folge von Bildern ein Thema, das in der chinesischen Malerei seit dem 11. Jahrhundert oft aufgenommen wurde, es sind die acht Motive von Hsiao und Hsiang, zwei Flüssen in der Nähe des ob seiner Schönheit berühmten Tungting-Sees — es ist die romantische Landschaft par excellence der Chinesen. Die Motive sind bezeichnend: es sind nicht Ansichten von bestimmten Gegenden, sondern Ausdruck von Stimmungen, was gemalt wird. Da sind heimkehrende Segel, ein Schneeabend am Yang-tse, Herbstmondschein über dem See, Nachtregen, Sonnenuntergang und Abendglocken von einem Tempel im Nebel — Vorwürfe also, die zum Teil schon kaum mehr darzustellen, sondern mit den Mitteln der Darstellung nur anzudeuten, nur dem Gemüt des Betrachters anklingend zu suggerieren sind. Die malerische Darstellung ist denn auch bei Mu-chi fast nur noch eine Andeutung geworden. Hingedeutet wird durch schräge Streifen grauer Töne ein Regen, der vom Wind vertrieben einem heiteren Himmel weicht, ein paar Punkte und Fleckchen von Segeln geben den See, ein paar Baumkronen aus Nebeln tauchend die Ufer, und doch schwebt dies alles in der vollsten Empfundenheit einer wirklich erlebten und gesehenen Stimmung. Das Bild eines weiteren Zeitgenossen, des Mêng Yü-ch'ien, kann dieses Extrem einer andeutenden Kunst noch deutlicher machen, wahrscheinlich ist es ebenfalls ein Ausschnitt einer ähnlichen Rolle. Hier ist mit ein paar formlos hingewischten Flecken aus dem Nichts des Papiers ein Bild aufgeweckt, das der Europäer sich erst enträtseln muß, das ihm dann aber seltsam lebendig und atmend heraustritt: die Brücke vorne zwischen Felsen leitet hinauf zum Dorf, das oben in die Hänge des Bergs geschmiegt liegt, zu ihm steigen auf steilem Pfad auch zwei Träger empor, Nebel umhüllen noch unten den See und die Schluchten, aber schon tauchen die Berghöhen und manche Einzeldinge leise herauf ans aufheiternde Licht des erwachenden Herbstmorgens. Ähnlich ist mit gewaltigerem Pinsel und betonterer Form in einem anderen Werke dieses Malers die Erhabenheit königlicher Berggipfel, aus denen die Wasser hinabrauschen in die nebeldampfenden Täler, unvergeßlich andeutend gestaltet worden.

Man könnte da wohl bei solchen Werken von Impressionismus reden, aber doch nur von einem Impressionismus des Technischen und der abkürzenden Handschrift. Wohl sind es Luftphänomene, zu deren Darstellung sich die

Kunst hier immer überzeugender entwickelt hat, aber der Gestaltung liegt doch überall eine eminent starke Anschauung von den Formen und dem Raum zugrunde, aus denen die Welt eines jeden Bildes sich aufbaut. Vor allem ist es nie das Zufällige eines einmaligen Eindrucks, was im Bilde zu fassen und zu vermitteln gesucht wird, sondern immer ein Typisches, immer ein Gültiges und Ewiges im Wechselgang der stets sich erneuenden Natur. Dauernd bestimmt bleibt auch das Verhältnis des Menschen zu ihr als des Kleinen zum unendlich Großen, als des Kindes zur Mutter, in deren Schoß es lebt und webt. In ihren wechselnden Stimmungen aber versteht diese Kunst noch tiefer die Ahnung geistiger Bedeutungen und Zusammenhänge aufzuwecken, die nicht mehr mit Worten begriffen, sondern in der hingebenden Anschauung allein erfühlt und erlebt werden können. Gefühl ist Alles, Name Schall und Rauch! So ist die Landschaftskunst der Sung aber auch mit der Dichtkunst eng verbunden. Es sind ebensosehr poetische als anschauliche Motive, die sie zu Vorwürfen wählt, Hui Tsung hat den Malern Dichterstellen zum Thema ihrer Wettbewerbe gesetzt, und damals war von der Dichtung als einer Malerei in Worten, von der Malerei als einer anschaulichen Dichtung besonders gerne die Rede. Jetzt war auch die Sitte im Schwang, auf das Bild noch ein paar Verse eines Gedichts zu schreiben, das eine verwandte Stimmung anschlägt, und so den beiden Künsten noch die dritte, allezeit besonders hochgeschätzte Kunst einer charaktervollen, vergeistigten Handschrift hinzuzufügen. So erschöpft die Malerei dieser Zeit sich keineswegs in der Anschauung, sie will bewußt ein Kunstwerk schaffen, das über die Form hinaus, das in ein Jenseitiges hinüberweist, und sie hat diesen Anspruch wahr gemacht in einer Weise, die in der gesamten Kunst einzig ist. Aber so sehr diese Kunst eine geistige Bedeutung und eine tiefe Symbolik gewonnen hat, so ist sie doch in dieser Zeit noch um kein Haar von der Anschauung abgegangen. Von symbolistischen Mitteln, von einem äußerlichen und gewollten Umsetzen der Natur in Symbolik ist gar keine Spur in ihr. Das Bild bleibt absolute, gesehene Gegenwart und Wirklichkeit, und nur indem man diese ganz erlebt, ganz zwingend in sie hineingerissen wird, tut zugleich eine innere Meinung, die Ahnung eines fernen und tiefen Zusammenhangs nur um so erschütternder sich auf. Die vollkommenste Einheit von Anschauung und Vergeistigung ist das Kennzeichen dieser reinen und höchsten Blüte der Malerei.



IV

Mit dem Ende der Sung-Dynastie erlischt der letzte Abendschein einer großen und lebendig-schöpferischen chinesischen Kultur. Die Herrschaft der Mongolenkhane, die nun für ein Jahrhundert das Reich besitzen, ist nur das äußere Zeichen des Endes. Es beginnt die Zeit eines Nachlebens aller der früher geschaffenen geistigen Formen, die nun durch lange Jahrhunderte hinab in immer neuen Kombinationen weitergespielt, zugleich aber auch immer leerer an Gehalt, immer starrer und künstlicher werden, die Zeit, wenn man so will, der chinesischen Zivilisation. Nirgends prägt sich diese absterbende Entwickelung klarer und mit unerbittlicherer Schärfe aus als in den Werken der bildenden Kunst, Baukunst, Bildnerei und Malerei bezeugen sie gleich unwiderlegbar in allen ihren Phasen, in den angewandten Künsten tritt sie nicht weniger deutlich zutag. Ihre erste Periode, die der Yüan-Kaiser, bezeichnet eine offensichtliche Vergröberung des Empfindens, die Wendung, die von einer ganz dem Geistigen und Transzendenten zugewandten Grundstimmung auf einmal wieder in eine gröbere materialistische Haltung umlenkt. Sie ist auch in der Landschaft, wenn auch hier nicht so ausgesprochen, zu spüren. Die erzählende

und abschildernde Malerei, besonders figürlicher Art, kam wieder mehr in Schwang, ward realistischer, die zuletzt vor allem gepflegte Tuschekunst der Blumen und Landschaften trat daneben nicht zurück, sie behielt ihren alten idealistischen Charakter, aber auch sie zeigt unleugbar eine gewisse Wandlung.

Wenn man die ganze Produktion der chinesischen Landschafterei, soweit sie bekannt ist, überschaut, so wird man bald bemerken, daß nicht die ganze Fülle der offnen Natur, wie sie nur immer dem Auge sich bietet, ihr als unerschöpfliches Thema gedient hat, sondern daß eine ganz bestimmte, eng umgrenzende Überlieferung und Konvention eine kleine, aufzählbare Reihe von Grundthemen und Lieblingsvorwürfen ausgewählt hat, die immer wieder aufgenommen und abgewandelt worden sind. Möglich, daß wir sie nur zum Teil noch kennen, aber gewiß ist ihre ausgesprochene Beschränkung. Die Aufgabe der Darstellung, die hier gestellt war, diese immer wieder ähnliche Natur aus Berg und Wasser, Baum und Nebelduft, mußte einmal in allen ihren Möglichkeiten im Bilde bewältigt, auch ihr innerer Gehalt, ihre geistige Meinung eines Tages ausgesprochen und vollendet sein. Dieser Tag war mit dem Ende der Sung gekommen. Indem die Kunst nun dieselben Vorwürfe immer weiter behandelt, ist sie notwendig auch an dem Punkte angelangt, wo eine gewisse Ausartung ins Künstliche und Manierierte an die Stelle der inneren Einheit und Notwendigkeit tritt.

Dieser leise einsetzende Manierismus der Yüan-Zeit macht sich wie überall in analogen Fällen in einer gewissen Übertreibung der äußeren Merkmale seiner Vorbilder erkennbar. Die Technik, das Formale, das Mittel der Kunst wird überschätzt und tritt stärker hervor: dies ist hier die Virtuosität der Tuschebehandlung und das Frappierende der künstlerischen Handschrift. Manier zeigt sich ebenso in der Betonung des innern Gehalts: das Symbolische tritt deutlicher als bisher heraus, und die vollkommene Natürlichkeit schwindet. In beidem derselbe innere Vorgang: die Einheit, Kraft und Unmittelbarkeit der schöpferischen Anschauung verliert sich. Von den Landschaftern dieser Zeit, welche die chinesische Überlieferung als die größten nennt, von Chao Mêng-fu, Huang Kung-wang, Wang Mêng, Ni Tsan und Wu Chên sind uns sichere Originale bisher nicht bekannt geworden. Es scheint, daß die japanischen Sammler des 15. Jahrhunderts, denen wir unsere Kenntnis der Sung-Meister

im wesentlichen verdanken und denen die Werke der Yüan doch noch leichter erreichbar sein mußten, diese weniger hoch geschätzt, ja nicht einmal der Erwerbung für würdig gehalten haben. Aus den chinesischen Holzschnittreproduktionen des 17. Jahrhunderts ergeben sich wenigstens soviel Anhaltspunkte, daß die obige Charakterisierung ihres Stils als eines manieristischen begründet erscheint. Überliefert haben die Japaner nur einige Werke des Kao Jan-hui, der vermutlich mit dem Kao K'o-kung der chinesischen Tradition identisch ist. Er hat noch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelebt und bezeugt in seinen Werken noch mehr ein Nachleben des Geistes der Sung-Kunst als den beginnenden Manierismus. Sein Bild eines Ufers im frühen Sommer ist außerordentlich suggestiv in dem Gefühl der warmen, brütenden Luft, die in den Bäumen und um die Täler schwebt. Da ist noch Leben und Atem ganz, die fleckig-verwaschende Naß-in-Naß-Behandlung der Tusche verrät freilich schon einen kleinen Abweg ins Technisch-Virtuose, und die Komposition ist weniger streng geschlossen als früher. Die beiden Gegenstücke der Sommer- und Winterberge, wenn sie wirklich demselben Maler angehören, enthüllen deutlicher eine gewisse Erstarrung des Gefühls, eine gewisse Wendung ins Repräsentativ-Dekorative und in den Bäumen vorn eine entartende Manier, die nicht mehr von Anschauung durchtränkt und getragen ist. Es sind immer noch recht bedeutende und eindrucksvolle Kompositionen, aber denkt man von ihnen zu Liang K'ai, blickt man zu Mêng Yü-chien zurück, so wird es recht deutlich: das quellende Leben, der innere Herzschlag, die wahre Tiefe ist nicht mehr da. Und zu diesen Merkmalen der stockenden Kunst tritt in anderen Werken noch eines, das für die Zukunft besonders bedeutend wird: ein archaistisches Bestreben, das dem älteren Stil einer mehr farbigen Malerei wieder sich zuwendet, und dem klaren Umriß, dem Ausbreiten in der Fläche eine neue Bedeutung gibt. In der Figurenmalerei tritt dieses Bestreben besonders hervor, es ist jedoch auch in der Landschaft erkennbar. Der Eklektiker Chao Mêng-fu ist vermutlich in dieser Richtung vorangegangen. Chao Tsekungs, eines sonst unbekannten Meisters, Bild des Dichters Tao Yuan-ming auf einer Wanderung in der Einsamkeit der Bergwelt ist für uns ein gutes Beispiel. Es ist nicht mehr der Atem der Luft, der als das eigentliche Thema das Bild erfüllt, die Berge sind beinahe flach und kulissenhaft geworden, dafür ist das Einzelne nun, die prachtvolle Kiefer, der Weise am Stamm, der kleine

Diener, der ihm sein Saitenspiel nachträgt — all das ist viel schärfer umrissen und zeichnerisch durchgebildet, es ist wieder gegenständlich und greifbar.

Die Herrschaft der Ming-Dynastie, des letzten einheimischen Kaisergeschlechts der Chinesen, hat die Bedeutung einer großen Restaurationsepoche, die, ohne irgendwie schöpferisch zu sein, die alten Überlieferungen sammelt und in eine erstarrende Form bringt. Die alten metaphysischen Aspirationen sind nun ganz erstorben, und es erschöpft sich das geistige Leben in einer ästhetischen Pflege des Lebensgenusses und eines ordnenden Spiels aller Beziehungen, das gewiß nicht ohne Reiz und Feinheit, aber immerhin ohne Tiefe ist. Die charakteristische, und fast möchte man denken beherrschende Äußerung dieser drei Jahrhunderte ist ein Kunstgewerbe, das in zierlichen Elfenbeinen, in schmuckreichen Bronzen, in farbenreichem, köstlichem Porzellan Vollendetes geschaffen hat, aber doch immer Kunstgewerbe blieb, während in älteren Zeiten die ernste Form eines Bronzegefäßes oder einer glasierten Vase geheimnisvoll mit der Ahnung einer transzendenten Bedeutung den schauenden Geist ergriff. Und der zweite Grundzug der Zeit ist ihr Archaismus, der, wie mir scheint, viel weniger auf die geistig-tiefen Werke der Sung-Zeit als auf die formen- und farbenreiche, prunkhafte Welt der T'ang-Dynastie zurückzugreifen liebt. Die äußere Kultur dieser Ming-Dynastie dürfte wohl so etwas wie die Erneuerung der T'ang darstellen, nur daß an die Stelle der innern Notwendigkeit, Kraft und Fülle aller Schöpfung die Leerheit eines spielerischen Nachbildens und die Tändelei der Formen, die Kennzeichen einer genießerischen Zeit getreten sind.

Auch die Malerei hat daran ihren Teil, auch sie gewinnt unter den Ming sehr vielfach einen gewissen kunstgewerblichen Anstrich. Am wenigsten deutlich ist dies vielleicht noch in der Landschaft, und es wird gerade in ihr noch immer ein verhältnismäßig hohes Niveau festgehalten. Doch macht sich eine gewisse rückläufige Stilbewegung, die bereits unter den Yuan begonnen, nun auch hier noch ausgesprochener bemerkbar. So finden wir auf der einen Seite eine archaistische Malerei, die offenbar den Stil der T'ang wieder zu erneuern sucht, und die ebensosehr in dem Verlangen nach gegenständlicher und zeichnerischer Klarheit wie in der Vorliebe für das Farbige und Dekorative begründet scheint. Hatten die Sung schon in der Form des Bildes nach dem Intimen gestrebt, so scheinen jetzt die großen wandbedeckenden Hängebilder

besonders beliebt. War damals mit ganz wenigen, fast fragmentarischen Motiven, die traumhaft wie aus dem Nichts auftauchten, alles gesagt worden, so findet man nun wieder die überreich ausgebreiteten Landschaften, in denen von unten bis oben alles bis ins Einzelne deutlich durchgebildet ist. Ja, es verliert sich sogar das starke Raumgefühl der vorigen Zeit und macht wieder einem mehr flächenhaften und dekorativen Ausbreiten des gegenständlich Gegebenen Platz. All dies tritt in einem Bilde wie der Berglandschaft des Shih Jui (um 1425) mit paradigmatischer Klarheit zutage, wobei denn über dem Negativen das Wertvolle: die heitere Fülle der Erscheinung und der wundervoll reiche Bewegungsrhythmus des Ganzen, nicht vergessen sein soll. Die ebenfalls außerordentlich reiche und schöne, ja ernste Berglandschaft des T'ang Yin (1470—1523), eines Hauptmeisters der Ming-Zeit, ist ganz in bläulichen Tönen gemalt — und man denkt unwillkürlich an Porzellan. Die räumliche Tiefe ist hier stärker betont und bewältigt, aber es ist wiederum ein viel reicherer Komplex ausgebreitet als in jedem Sung-Bild, und vor allem ist hier nun alles so bis ins Einzelne durchgezeichnet, wie früher niemals. Dabei wird aber das Bild trotz allem wie ein Werk des Fleißes und nicht des Genies erscheinen. Der ganze Reiz und der wahre Sinn dieser Ming-Malerei enthüllt sich erst in einem Bild wie dem Frühlingsfest des Ch'ou Ying. Ch'ou Ying ist ein Zeitgenosse des vorigen und der typische Maler der Ming, sein eigentliches Gebiet das idyllische Figurenbild: zarte Mädchen, freundliche Greise, blühende Bäume und ein träumender Mond. Hier ist all dies vereinigt, denn Li Tai-po feiert im Aprikosengarten mit seinen Freunden ein nächtlich-mondbeschienenes Frühlingsfest. Die Gartenwelt dieser Blütenbäume auf künstlichen Terrassen, die Hingebung der Menschen an eine Welt des Genusses voll holder Naturschwärmerei, dieses ganze überaus artistische Ineinander von Mensch und Landschaft ist hier mit einem Zauber von rhythmischer Bewegtheit und zartem Blütenhauch umkleidet, der nicht ganz echt und tief, aber sehr entzückend und verführerisch anrührt.

Hatte man es hier mit einer mehr oder minder archaistischen Erneuerung der Landschaft in Farben — wenn auch sehr zarten, duftig gemilderten Farben — zu tun, so lebt in anderen Werken doch auch die Tradition der reinen Tuschelandschaft weiter. Sie scheint besonders in der zweiten Hälfte des 15. und darüber hinaus bis tief ins 16. Jahrhundert eine Art Nachblüte erlebt

zu haben. Einer ihrer größten Meister, vielleicht ihr Neubegründer, ist Tai Wên-chin, der um 1425 auftrat. Zwei winterliche Berglandschaften, die von ihm überliefert sind, haben noch etwas von der Suggestivkraft der Stimmung, von der Lufterfülltheit der Sung-Werke, der Reichtum der Komposition, der hohe Horizont, ein gewisser dekorativer Rhythmus in der Verteilung der Akzente und in der Bewegtheit des ganzen Bildes ist aber typisch für den Geist der Ming. Wintergefühl ist in diesen Landschaften, und daneben noch ein gewisses Streben nach Universalität und Gültigkeit des Bildes, nicht als eines zufälligen Anblicks, sondern als eines Sinnbildes für ein Urerlebnis von Winter und Bergwelt. Dies ändert sich allmählich bei den späteren Werken. Die Bilder wirken mehr und mehr wie zufällige Ausschnitte aus der Natur — wobei die sinnbildliche Absicht im Geiste des Schöpfers natürlich erhalten bleibt — sie gewinnen eine größere momentane Wahrscheinlichkeit im Sinne etwa des westlichen Impressionismus, und es zeigt sich endlich häufig ein gewisser anekdotischer und genrehafter Zug in der Staffage, die nun gerne das naturverbundene Leben der Fischer und Schiffer und ähnlicher Berufe abschildert. Kurz, in alledem zeigt sich eine gewisse Wendung zum Naturalismus, wie sie in allen späten Künsten als eine Parallelerscheinung zu archaistischen und manieristischen Tendenzen auftritt.

Als Beispiele dieser Entwicklung seien einige Bilder hier aufgeführt. Da ist der winterliche Strom des Chu Tuan, ein Bild, das den Eindruck von Schnee, Kälte, Einsamkeit und Weite im höchsten Maße suggeriert, und dem doch die innere Geschlossenheit des Gefüges und die Tiefe der Wirkung irgendwie abgeht. Dann der famose netzauswerfende Fischer von Chang Lu, als Bild eines Moments von seltener Prägnanz und Bewegung, und von einer Komposition, die so kunstreich ist, daß sie vollkommen natürlich erhascht scheint. Hier ist denn auch vom Natürlichen zum Sinnbildlichen kaum mehr ein Schritt. Ganz in die Stimmung verlegt ist der Gehalt in zwei Bildern des Hsien Chin. Tief in unsäglichem Duft schwebt sein enges Bergtal mit den schwanken Bambusstauden über strohgedeckten Gebäuden, es ist, als schwämmen alle Dinge darin durchscheinend im Mondlicht. Der Mond selber schaut in dem andern Bilde über das niederhängende Ufergezweig auf den einsamen Alten im Angelboot, der ganz versunken in die nächtliche Mondwelt hinausblinzt. Es sind zwei Gedichte von holdestem lyrischen Zauber und mit einer

erstaunlichen Weichheit allerduftigster Tuschetöne gemalt. Präziser und gegenständlicher dann wieder der Regensturm des Wu I-hsien. Wie das Boot mit den unterm Schirm geduckten Reisenden vom Fährmann durch die aufgeregten Wellen gestoßen wird, wie der Sturm schräg niedersausend den Regen durch die gezausten Bäume peitscht und mit den Tropfen die herbstlichen Blätter niederfahren, und wie in dieser daherbrausenden Wetterfeuchte ein unsägliches Spiel des durchscheinenden Lichts entsteht — das ist hier mit unvergeßlicher Kraft einer faßbarsten Wirklichkeit ganz vollendet hingeschrieben. Und endlich zum Schluß ein Idyll in dem Uferbild des Hsü Lin, wo der holdeste, duftblauende Sommertag in der kühlen Morgenfrische die Bootfahrer ans Binsenufer des schönen Bergsees — oder ist es der Yang-tse? — gelockt hat, wo sie nun unter Weiden sich lagern, während im Boot der Knabe die Mahlzeit wärmt. Das Glück der Sommerfrische, das in der Gegenwart sich erschöpft, konnte nie lockender und heitrer gemalt werden. Eine große Meisterschaft, welche die Natur und die Kunstmittel einer unendlichen Tradition von Jahrhunderten gleich souverän beherrscht, hat hier in der Landschaft nicht mehr und nicht weniger geben wollen, als eben die Freude und Freiheit unmittelbarster Gegenwart.

Damit ist nun aber die Geschichte lebendiger chinesischer Landschaftsmalerei an ihr Ende gelangt. Nicht als ob die Landschaft seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr dargestellt worden wäre. Es hat sich im Gegenteil seither die Mode und der Sport der Literaten mehr als je auf dieses beliebte Gebiet geworfen. Es entstand gerade in der Landschaft das sog. wên-jen-hua, die Gelehrtenmalerei, als deren Gründer und Urbild ja der große Wang Wei angesehen wurde. Allein dieser Stil eines immer mehr sich verdünnenden und verblasenen Manierismus gehört nicht mehr in eine Geschichte der Landschaftsdarstellung. Die Darstellung geschauter Natur hatte mit dem Ende des 16. Jahrhunderts, wie es scheint, sich ausgelebt, und auch die chinesischen Historiker haben dies teilweise klar und deutlich erkannt. Was übrig bleibt, sind immer erneute Variationen von längst erschöpften Vorwürfen, Spiele eines bald mit größter Zartheit, bald mit täuschender Kraft und Bravour sich ergehenden Pinsels, die oft nicht ohne Stimmung und künstlerische Reize sind — aber Gestaltung sind sie doch nur noch aus dritter und vierter Hand. Die lange Agonie der chinesischen Kunst beginnt mit dem Ende der Ming-Zeit.

FORM



DIE chinesische Landschaftsmalerei, soweit wir sie heute noch fassen und ergreifen können, ist in ihrer langen, vielhundertjährigen Entwicklung an uns vorbeigezogen. So fragmentarisch beschränkt nun auch unsere Kenntnis sein mag, so mannigfach verschieden die einzelnen Äußerungen dieser Kunst sein mögen, so ist doch das Gefühl begründet, daß als großes Ganzes hier eine Erscheinung von der vollkommensten inneren Einheit vor uns steht, eine Kunst, in sich selber begründet und aus ihren eigenen Tiefen herausgewachsen, ganz so wie ein Gewächs aus einem geheimnisvollen Samenkern emporkeimt, aufwächst und sich ausbreitet, Blüten und Früchte trägt, altert und endlich wieder absterbend zum Erstarren kommt. In jenem Kern aber läge das Geheimnis seines Wesens und Wachstums beschlossen. Den inneren Kern einer Kunsterscheinung zu fassen, wäre das höchste Ziel einer jeden Kunstbetrachtung. Das Einzelne ist ja hier immer nur begreifbar aus seiner Bedingtheit, Verwachsenheit im ganzen, und über der Betrachtung des einzelnen Werks, des einzelnen Meisters oder Zeitabschnittes steht für uns die Erkenntnis vom Wesen dieser ganzen Kunst als die herrschende Aufgabe.

Wir suchen das innere Bildungsgesetz der Formen, die in der chinesischen Landschaft geschaffen worden sind. Wir suchen den Grundsatz der Ordnung, die das Gefüge ihrer Elemente beherrscht. Wir suchen das Überindividuelle, ja überzeitlich Schöpferische selber in dem Gesetz der Wandlungen, die eine tausendjährige Kunst in sich erfahren hat.

Die Kunst, ob sie frei gestaltet oder Gesehenes darstellt, ist nichts anderes als die sichtbar werdende Weltanschauung einer Kultur. Die künstlerische Anlage eines Volkes und der Sinn seiner höchsten Werte — oder anders gesagt die Art, wie der Mensch dieser Kultur von der Welt ergriffen wird — beide schaffen zusammenwirkend in der Darstellung einen bestimmten Anblick der Dinge und entwickeln in einer fortwährenden Weiterbildung die Form des Sehens selber. Dies geistige Weltbild, das die darstellende Kunst erschafft, steht wirksam vor dem inneren Auge der Menschen und gestaltet ihnen mit unbewußtem Zwange die Vorstellung der äußeren Welt. Die Künstler, am tiefsten ergriffen, bilden es lebendig fort, einer auf dem Grunde des anderen, und sie verewigen ihr inneres Bild zugleich in den geschaffenen Werken. Größer aber als sie und durch ihre Geschlechterfolgen hindurch bildet der allgemeine Schöpfergeist einer Kultur in der Auswahl des Was und der Forderung des Wie unbeirrbar in Jahrhunderten die Grundform ihrer künstlerischen Weltanschauung. Und dieses Wesen, diese Urform des chinesischen Weltbildes — soweit es Landschaft heißt — wollen wir nun zu fassen suchen, indem wir es zuerst in seinem formalen Gefüge und später in seiner geistigen Begründung erforschen.

I. BAUM UND FELS

Die Art des Sehens und die Grundsätze der formalen Gestaltung lassen sich ermitteln, indem man die Frage nach den Prinzipien der Komposition, nach der Art der Raumdarstellung usw. stellt oder noch abstrakter, indem man die Funktionen der Linie, der Farbe, der Abstufungen von Hell und Dunkel in dieser Malerei erörtert. Will man aber wirklich in ihren Lebenskern dringen und innerlicher ein Wesentliches ergreifen, so scheint es mir hier gegeben, von einem anderen Punkte auszugehen, nämlich ganz einfach von den anschaulichen, gegenständlich gegebenen Elementen einer jeden Landschaftsdarstellung. Wahrscheinlich besitzt der Chinese kein Wort, das Raum in unserem abendländischen Sinne bedeutet. Der Name der Landschaft ist für ihn shan-shui,

d. h. Berg und Wasser, diese sind ihm die beiden großen Urelemente der Landschaft. Didaktisch aber geht sein bekanntestes Lehrbuch so vor, daß es noch zwei einfachere, kleinere, näher umgreifbare Grundelemente jenen großen und allgemeinen im Lehrgang voranstellt: es beginnt mit der Darstellung der Felsen und der Bäume, die es von den schlichtesten Formen bis zu den reichsten und schwierigsten Komplexen entwickelt. Ganz ähnlich ist ja auch die historische Entwicklung verfahren, Felsen und Bäume sind auch geschichtlich die ersten ernstlich ergriffenen Aufgaben einer darstellenden Bewältigung des Wirklichen im Bilde der Landschaft. So wenden auch wir uns zuerst den Felsen, den Bäumen zu.

Nach den Zeugnissen der Han-Reliefs ist der Baum das früheste Element der Landschaft bei den Chinesen. Wir kennen noch Spuren einer göttlichen Verehrung, die in der Vorzeit einzelnen Bäumen erwiesen wurde. Auf den Steinplatten der Grabkammern und Pfeiler aus dem 2. Jahrhundert findet sich hier und da ein Baum dargestellt, der eine Bedeutung im Mythus hat oder unter den wunderbaren Vorzeichen erscheint, daneben aber auch andere, die nur zur Verdeutlichung einer Begebenheit oder zur Andeutung einer Landschaft dienen, in der sie spielt. Hier begegnen uns gleich verschiedene Typen einer frühen, doch längst nicht mehr primitiven, sondern in sich selber konsequenten und klaren Formulierung des Themas. Da ist zuerst das großartig-ornamentale Gebild, das in mächtigem Schwung und Gegenschwung des Stammes emporwächst, dann aber in mehrere Äste sich verzweigt, diese durchschlingen sich maschenartig und endigen in ein schönes Ornament von Blättern und Doppelkelchen nach der Peripherie des Kreises, der die reichgefüllte Rundung der Baumkrone einschließt. Vielleicht ist es der sagenhafte Fu-sang, der Sonnenbaum mit den Raben im Ostland, den so die Alten dargestellt haben. Die zweite Formel ist eine mehr erscheinungsmäßige und abgekürzte, hier ist der Baum in seinem Gesamtumriß wie ein großes Blatt mit weich gerundetem Kontur in die Fläche gebreitet, während entweder einige Binnenlinien das Emporstreben des Stammes und der Äste andeuten oder die ganze Silhouette eine lebhaft bewegte und geschwungene ist. Neben diese beiden tritt endlich noch eine Darstellungsweise, die sich ganz auf die Struktur des Gewächses beschränkt und die Belaubung nur in den Doppelkelch-Endigungen der Zweige oder auch gar nicht andeutet. Hier ist das Emporwachsen des Baumes im

Stamme und Geäst bis zur letzten Verzweigung nicht mehr ornamental, sondern mit zart gefühlter Natürlichkeit in Linienbewegungen ausgedrückt. Die wunderbare, glückbedeutende Erscheinung eines durch einen gemeinsamen Ast unlösbar verbundenen Doppelbaumes auf einem Gedächtnisstein vom Jahre 171 ist das schönste Beispiel dieser Stilbildung, aus der in altertümlich-einfacher Form ein hochentwickelter Natursinn spricht.

Eine unendliche Linienbewegung, ganz in der Fläche sich ausspielend, scheint das Grundprinzip dieser Malerei unter den Han. Außerordentlich natürliche, gleichsam im Flug des Augenblickes erhaschte Bewegung der Menschen und der Tiere macht jedes kleine Bild dieser roh in den Stein geschnittenen Figurenreihen und Einzelszenen bei allem Primitiven so lebendig und faszinierend. Und zu der fabelhaften Treffsicherheit der Beobachtung tritt das eminente Gefühl für den Rhythmus der einander antwortenden Kurven, das jeder Darstellung eine über das Ornamentale hinausgehende, eine fast musikalische Harmonie, ein in sich beschlossenes Leben gibt. Die ungeheure, über das menschlich Deutbare weit hinausreichende Dämonie einer ornamentalen Wesens- und Vorstellungs-Gestaltung in den geheimnisvollen Bronzegefäßen des chinesischen Altertums, dies fratzenhafte, unendlich ausdrückliche und unendlich bewegte Einzelleben von Formelementen, deren Beziehung aufeinander tief wirksam, aber begrifflich nicht mehr erklärbar ist — hier hat es sich mit einer gewissen sachlichen Nüchternheit in die Form einer ganz menschlichen und natürlichen Darstellung umgesetzt. Lebendigkeit und Bewegung aber bleibt sein Grundwesen, und die Linie vorerst ihr einziges Ausdrucksmittel in diesem Stadium der Kunst. Wie bei Menschen und Tieren erscheint dieser Kunst auch im Gewächs Bewegung als das Wesentliche, und die Vorstellung des Baumes ist ihr die Vorstellung einer Wachstumsbewegung, dies in Schwung und Gegenschwung wechselnde Emporstreben aus dem Wurzelansatz in Stamm und Äste und Zweige, dies Auseinandersichspalten bis in die letzte zarteste Gabelung, für das sie den einfachsten und natürlichsten linearen Ausdruck gefunden hat. Daß sie mit demselben Bewegungsgefühl auch die Entfaltung in Belaubung oder Blüten, mit demselben auch gelegentlich die Erscheinung des Ganzen in großen Kurven umreißt, versteht sich von selber. So aus einem bestimmten Gefühl für den Lebenskern — eben dies Emporwachsen — der Pflanze ist hier der Urtypus des chinesischen Baumes geschaffen worden. Es

ist niemals ein besonderer Baum, denn eine Differenzierung der Arten, trotzdem sie im Thema öfters gegeben war, kannte nach unseren Denkmälern die Han-Zeit noch nicht, sondern der Baum schlechthin. Strenge Begrenzung auf Fläche und Umriß und ein rundlich-weicher, allgemein-harmonischer Linienduktus sind des weiteren die Charakteristika dieser Frühzeit.

Die folgende Entwicklung, für die wir etwa vom Ende des 4. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts einige fragmentarische Zeugnisse haben, bringt die Ausgestaltung und Differenzierung jenes Urtyps, seine Erfüllung, wenn man so sagen will, mit immer weiteren Zügen von Naturanschauung und beobachteter Wirklichkeit. Das erste ist die Unterscheidung und Durchbildung einer Reihe von Baumarten, die durch ihre bezeichnende Silhouette, durch Form und Anordnung der Blätter u. dgl. zu einer schärferen Fixierung geradezu herausforderten. So ist die Weide, die Föhre seit dem 4., der Bambus seit dem 6. Jahrhundert nachweisbar dargestellt worden. In dem berühmten Wang-ch'uan-t'u des Wang Wei findet man alle möglichen Arten von Bäumen in ihrer Besonderheit aufs schärfste und vollkommenste charakterisiert. Der Weg bis zu diesem gereiften Können führt über die Bemühungen mancher Stufen. So zeigen die zarten Bäumchen auf der Ku K'ai-chi-Rolle Tuan Fangs fast völlig noch den weichen Linienzug der Han-Malerei, aber Weiden, Kiefern und ein Laubbaum unbestimmten Charakters sind klar gekennzeichnet und geben so schon ein viel reicheres und naturgemäßeres Bild. Schärfer noch ist der Umriß des Bambus auf dem Tamamushi-Schrein (um 600 n. Chr.) gezeichnet, kapriziöser ist hier die Wachstumsbewegung verschiedener Stämme mit ihren Blätterrispen oder den unbestimmt angedeuteten Rudimenten einer Belaubung angegeben. Wie reich und ausdrucksvoll aber bis zum Anfang des 8. Jahrhunderts schon die Baumzeichnung sich entwickelt hat, das zeigen am besten die unendlich gewundenen, wie von Stürmen hin- und hergeschüttelten alten Föhrenstämme auf der Berglandschaft jener Lade, das schicksalsreiche Gewirr verschlungener, teils abgestorbener, teils lebendiger Baumstrünke auf einem Standschirm des Shōsōin oder endlich die herrlichen, in Batiktechnik nur nach ihren Umrissen ausgesparten Bäume auf einem anderen Schirm dieses Schatzhauses. Da genügt es, den Kontur des Stammes zweier Bäume zu vergleichen, um sofort den jedesmal besonderen, weltweit unterschiedenen Charakter der Baumart in ihrem Wachstum, ihrer Rinde, ihrem Wesen vom Kern bis zur Oberfläche

zu erkennen. Die Laubkrone selbst, wo sie nicht von selber zeichnerisch sich auseinanderlegt, war im Gegensatz zum Stamm und Geäst in den früheren Jahrhunderten leicht etwas vernachlässigt worden. Man hatte sie in einer flächenhaften Andeutung entweder embryonal an die Enden der Zweige gesetzt oder sie als große ungeteilte Masse über dem Stamm und seiner ersten Verästelung zusammengefaßt — für die letztere Formel sind einige buddhistische Flachreliefs des 6. und 7. Jahrhunderts gute Beispiele. Eine solche Andeutung konnte einem so streng auf Darstellung gerichteten zeichnerischen Willen, wie er sich im 8. Jahrhundert zeigt, nicht genügen. Die zuletzt genannten Bäume des Shōsōin offenbaren dieselbe verblüffende Charakterisierung der Baumart, die sich schon in der Zeichnung des Stammes kundgab, ebenso in der Umrißgebung und Zusammenfügung des Blattwerkes zur Laubkrone. Diese im Grunde ornamentalen Gebilde, denen jede Binnenzeichnung fehlt, so daß Fläche und Linie die einzigen Ausdrucksmittel sind, sie bieten nun den vollkommensten Gegensatz zu den Bäumen der Han-Reliefs, da jede kleinste Konturbewegung hier zum Ausdruck nicht mehr einer allgemeinen, sondern einer ganz besonderen Formvorstellung und Erfülltheit mit Naturanschauung geworden ist. Sie weisen aber auch, so flächenhaft sie selber sind, dennoch auf eine Überwindung der Fläche und die Bewältigung des Baumes als eines reichen und räumlichen Komplexes, die eine solche Darstellung erst möglich machen kann.

Diese komplexe Darstellung des Baumgebildes, und zwar durchaus noch auf zeichnerischer Grundlage, ist in dem Wang-ch'uan-t'u des Wang Wei offenbar vollkommen erreicht, und ganz übereinstimmend werden auch von der späten Tradition noch bestimmte Baumtypen auf Li Sse-hsün und Wang Wei zurückgeführt. Die Bezwingung eines so reichen und unübersehbaren Gebildes, wie es ein Baum ist, mit den Mitteln der Zeichnung war für den chinesischen Maler deshalb ein besonders schwieriges Problem, weil es ihm nicht genügte, ein ungefähres Bild der Erscheinung zu geben, weil er vielmehr darauf ausging, den Wesenskern und das innere Leben des Gewächses in seiner Darstellung zum Ausdruck zu bringen. Dieses hatte sich ihm vor allem in der Linienstruktur des Baumgerippes als die natürliche Wachstumsbewegung des Baumes ausgesprochen, die Eigenart der Belaubung aber hatte sich dem nur schematisch-ornamental oder aber nur in einer allgemeinen Andeutung von Belaubung

und Krone anfügen lassen, so daß also entweder die organische Eigenart und Einheit des Gewächses oder seine natürliche Erscheinung zu kurz kommen mußte. Das 8. Jahrhundert aber fand hier einen Ausweg oder, wenn man will, eine Synthese. Es behielt vollkommen die organische Grundlage des Baumgerippes, kam aber von ihr aus zu einer Zeichnung der Belaubung, die Blatt für Blatt an die Enden der Zweige fügt, und zwar so, daß der allgemeine Umriß des Baumes wie der besondere Charakter des Laubes völlig natürlich und lebenatmend zur Geltung kommt. Erreicht wird dies durch eine Reduktion der Erscheinung auf das, was sich eben noch in der Fläche ausbreiten läßt, durch einen Verzicht also auf die plastisch-räumliche Fülle der Laubmassen zugunsten einer durchsichtigeren Darstellung. Diese wird nun aber dadurch glaubhaft, daß die wechselseitigen Überschneidungen der Äste und Zweige selber und die Verdeckung von Teilen des Gezweiges durch die Belaubung dem Ganzen dennoch einen räumlichen Eindruck verleiht. Die Baumgruppe auf dem Grottenbilde des Wang Chin ist das deutlichste Beispiel dieses neugeschaffenen Darstellungstypus.

Möglich wurde sein Entstehen freilich erst dadurch, daß nun im 8. Jahrhundert die Zeichnung mit einer ganz neuen Intensität und Kraft bis ins Einzelne der Erscheinung eindringt. Nicht bloß die allgemeine Umrißbewegung eines Stammes, sondern der knorrige oder rissige Charakter der Rinde, die verdickten Wülste um die mannigfachen Astlöcher, die ausgezackten Reste des abgebrochenen Stumpfes, ja das Moos und die Flechten auf dem Stamm, die schmarotzende Schlingpflanze, die vom Ast herunterhängt, — alles wird nun aufs schärfste dargestellt. So wird nun auch das Blatt keineswegs mehr in seinem schematischen Umriß in die Fläche gebreitet, sondern seine plastische Bewegtheit und die erfühlte Lebendigkeit seines Sichwerfens, Emporstrebens oder Niederhangens und Überfallens wird in kräftigen Linien ausgedrückt. So wird für jede Baumart ein besonderer Typus des Baumschlags geschaffen, der durch die Jahrhunderte der ganzen späteren Entwickelung maßgebend geblieben ist. Am schärfsten tritt uns das Prinzip dieser zeichnerischen Durchdringung des Einzelnen in den Bäumchen auf dem Damenschirm des Shōsōin entgegen, der möglicherweise im Jahr 752 entstanden ist. Es sind nur Vorzeichnungen, für eine verlorene farbige Füllung mit Federn bestimmt, aber diese sind mit so inniger Liebe und Hingebung an die Natur ausgeführt, wie

sie unser Meister Schwind in seinem bekannten Ausspruch nur von dem Maler verlangen konnte, der sich vor so ein Bäumchen setzt, um es abzukonterfeien. Jede leiseste Schwellung und Senkung der Form, jede Biegung und Abweichung der rindigen Oberfläche dieses Stämmchens ist mit zartestem Pinsel als Linienbewegung erfühlt und hingeschrieben, so daß ein unendlicher plastischer Reichtum rein als Linienbewegtheit erscheint. Dabei ist es merkwürdig, daß niemals in ausgesprochener Verkürzung um die Formen herum der Umriß in die Tiefe greift, vielmehr immer nur im leisen Oszillieren fast parallel der Bildfläche gelagerter Schichtenlinien die Form lebendig und regsam wird. Und dazu kommt nun eine zarte Anmodellierung in dünnen Tuschetönen, die aber auch nicht exakt die Form in Belichtung und Beschattung greifbar macht, sondern nur eine ungefähre, plastische Bewegtheit allgemein andeutet. Der erstaunliche plastische Reichtum dieses Bäumchens erscheint doch nirgends als eine greifbare Plastik in unserem europäischen Sinn, sondern als eine unendlich im Einzelnsten gefühlte Lebendigkeit des Baumorganismus, die sich in Linien- und Flächenbewegungen ausdrückt. Die fabelhafte Gruppe erstorbener Bäume auf der Berliner Landschaft des Kuo Hsi ist nach demselben Prinzip gezeichnet, nur daß die Gegensätze des Hellen und Dunklen in der plastischen Antönung des Stammes kräftiger, nur daß der ganze hier dargestellte Riesenkomplex von Erscheinung wieder um eine ganze Stufenfolge reicher an Belebtheit und Bewegungsausdruck des Baum-Organischen geworden ist. Diese ganze bewegte Linien- und Schattensprache dient nicht etwa der Körperlichkeit und Räumlichkeit der Baumerscheinung — diese wird nur soweit glaubhaft gemacht, als es eben unumgänglich ist —, sie ist vielmehr erwachsen und geworden als Ausdruck des organischen Lebens, der Wachstumsbewegung, Berindung, Belaubung, Erstarrung und wieder neuen Emporsprossens, kurzum als Ausdruck des inneren Wesens des Baumes. Gewaltig wirkt durch Gestalt und plastischen Drang ein Baum Albrecht Dürers, alle Zauber der Erscheinung spielen durch die Katarakte von Laubwerk und die Dämmerungen des Waldes bei Altdorfer, aber die chinesischen Bäume haben etwas ganz anderes als alle gemalten Brüder des Abendlandes: sie sind lebendige Einzelwesen, sie haben ein Schicksal, Charakter und Seele, wie Menschen.

Die Felsen sind etwa von derselben Wichtigkeit als Elemente der chinesischen Landschaft wie die Bäume. Auch den Felsbildungen hat der Chinese

als geheimnisvoll-offenbaren Äußerungen von Naturkräften von alters her eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, und was bei uns erst spät ein Gegenstand der vergleichenden Wissenschaft geworden ist, die mannigfachen Strukturgefüge der Gesteine, ist für die Chinesen seit alters ein Gegenstand der ästhetischen Betrachtung und, man darf wohl sagen, Verehrung gewesen. In ihren Gärten sind nicht bloß Bäume aller Art als Individuen gepflegt und oft als zwergenhafte oder riesige Kübelpflanzen aufs kunstvollste gezogen worden, sie wurden auch geschmückt mit merkwürdigen Gestalten von Felsen und Steingebilden, die man als in sich selber vollkommene Dinge gesammelt und auch abgebildet hat. So ist denn die Felsenzeichnung neben der Baumdarstellung die andere Hälfte des ABC im Lehrgang des chinesischen Landschaftsmalers.

Ihre Entwickelung im Werden der Landschaft ist noch wesentlich weniger deutlich zu rekonstruieren als diejenige der Baumdarstellung. Auf den Han-Steinen finden sich nur ganz allgemeine knollig-rundliche Andeutungen von Bodenerhebung. Das nächste Beispiel sind dann die merkwürdig-manierierten, knochenähnlichen Geschiebe auf dem Tamamushi-Schrein (um 600), es ist ein kapriziöses Gemisch von Ornament und Darstellung, aber doch auch ein klarer Beleg, wie sehr schon die Kunst daran war, den Felsen als ein struktives Gefüge von Schichtungen zu begreifen. Am interessantesten und aufschlußreichsten ist aber die Zeichnung der kleinen Felsen auf dem Damenschirm des Shōsōin (752?). Hier waltet dasselbe Prinzip wie bei dem Bäumchen daneben. Auch die Steinformen sind in den Konturen mehrerer parallel zur Bildfläche liegender Schichten mit ungemeinem Gefühl für die mannigfache Differenzierung eigentümlicher Sonderbewegungen umrissen, und auch zwischen ihnen ist eine Art modellierender Tönung angewandt, die den wichtigsten Biegungen und Wendungen der Oberflächen verdeutlichend folgt. Jedoch ist auch hier damit nicht eine plastisch-klare Greifbarkeit, sondern nur eine ausgesprochene Linien- und Flächenbewegtheit von einem bestimmten Formenrhythmus und Duktus damit hingeschrieben, und ein so hoher Grad von beseelter Verwirklichung wie bei dem Bäumchen ist bei alledem nicht erreicht. Dazu kommt, daß die ganze Liniensprache noch durchaus von der Rhythmik der Rundung getragen und, so sehr an manchen Stellen ein eigentümlicheres Ausfahren und Umbiegen angestrebt scheint, doch eben dadurch nicht in der Lage ist, das Scharfe und Eckig-Gebrochene der Felsenbildung auszudrücken. Dieselbe Methode der

Darstellung, diese Parallelschichtung mit modellierender Antönung der Schichten, findet sich dann auch vereint mit demselben rundlichen Linienrhythmus in den Felsenkulissen der gleichzeitigen Landschaft mit dem Elefanten im Shōsōin. Es wird uns ihr Sinn und die Möglichkeit einer Weiterbildung von ihr aus aber erst in etwas späteren Werken ganz klar, nämlich in den grandiosen Arhatbildern des Chang Yüeh, so wie sie in einer merkwürdig primitiven Fassung in Japan überliefert sind, und in der Felsengrotte, aus der der Bach strömt, auf dem Bilde des Wang Chin, Prägungen, die vielleicht auf das 10. Jahrhundert, in ihren Grundlagen gewiß noch weiter zurückgehen. Hier finden sich nun mit einer geradezu bildhauerischen Großheit und Klarheit die Felsen als mächtige Geschiebe paralleler Schichtungen gemeißelt, in schroffen Zacken und breiten Ausfressungen übereinander herabhängend oder emporsteigend, oder auch im ruhigen Umriß des gelagerten Blockes aufgebaut, so daß der Fels in seinem plastischen Gefüge außerordentlich eindrücklich wird. Neben der gewaltigeren und mehr charakteristischen Linienführung kommt das vor allem daher, daß nun auch die Abtönung der Schichten in Hell und Dunkel viel stärker und systematischer durchgeführt ist. Innerhalb einer jeden Schicht findet eine Abtönung vom Rande der darüberliegenden an aus stärkstem Dunkel bis zur größten Helligkeit am Saume der eigenen statt — oder auch wohl umgekehrt, stets aber einheitlich durch das ganze Gebild. Es ist dies gewiß ein schematisches Verfahren, aber es macht die Struktur des Gefüges außerordentlich klar und verleiht ihr zugleich ein eigentümliches Element wallender Bewegtheit, das da, wo etwa ein Grottenrand konzentrisch um eine Höhle sich schließt, mit ungemeiner Kraft auf diese Mitte, der alles zuzudrängen scheint, alle Bewegungskräfte hinlenkt. Und so wird denn als das Wesen des Felsens hier die Art seiner Struktur als eines geschichteten und starren Gebildes durch die Darstellung ausgesprochen, nicht aber in einer tastbaren Plastik, sondern wiederum durch die Bewegtheit eines Gefüges von Linien und Flächen.

Allen diesen Bildungen aber liegt noch immer ein Liniengefühl zugrunde, das sich im ungehemmten und großen oder auch zarter differenzierenden Schwung der Kurve auslebte. Dieser Linienzug ist frühestens wohl im 8. und spätestens im 10. Jahrhundert durchbrochen, ja im wörtlichsten Sinne gebrochen worden. Genau wie in der deutschen und niederländischen Malerei

im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts der gerundete Linienstil der Figuren in einen eckig-scharfen und gebrochenen fast unvermittelt sich wandelte, und zwar im Dienste einer neuen Energie der plastischen Formenbezwingung, so tritt jetzt in der chinesischen Landschaft ein neuer Stil und ein neues Liniensystem der Felsen- und Erdbildung auf, und zwar wiederum infolge eines neuen Sehens der plastischen Formenfügungen. Bisher hatte die Malerei immer in Schichtungen, die parallel der Bildfläche — oder, wenn man will, der Sehebene — liegen, ihre Landschaften angelegt, nun aber wird dies Prinzip an einer kleinen Stelle durchbrochen. Es kommen nun Stellen vor, wo eine Felsplatte, irgendeine Bodenfläche und im Gegensatz zu ihr ein schroffer Absturz dargestellt, wo also eine horizontal in den Raum zurückweichende Ebene einer vertikal niederschneidenden Fläche in entschiedenen Kanten entgegengesetzt wird. Dieser Gegensatz der Vertikal- und der Horizontalebene wird nun, einmal bemerkt, sehr energisch sowohl mit der Linie als mit dem Unterschied des Hellen und Dunklen betont. Diese Plateaudarstellung findet man stark ausgeprägt in den Bildern, die dem Kuo Ḥsi und Chao Ta-nien zugeschrieben sind, weniger entschieden, aber doch offenbar als Element der Darstellung schon bekannt in den beiden Landschaften, die unter dem Namen des Wu Tao-tse gehen, mit äußerster Schärfe betont in der japanischen Eisenpagode. Damit ist nicht bloß das alte flächenhafte Prinzip des Landschaftaufbaues, es ist auch die alte rundliche Linienführung an einem Punkte energisch durchschnitten.

Und nun muß sich offenbar die ganze Art der Felsendarstellung von der alten zaghaften Weise, etwa noch des Damenschirmes, zu einer ganz gewaltig schroffen und kontrastreichen Ausdruckssprache für die Struktur des Gesteins sehr rasch gewandelt haben. Die Ausdruckskraft des Pinselhiebs ist im 8. Jahrhundert von Wu Tao-tse entdeckt und zum Prinzip der Gestaltung erhoben worden. Nicht bloß das An- und Abschwellen des Konturs, das ja schon vorher der Liniensprache eine schärfere Akzentuierung und Bewegungskraft verliehen hatte, ist damit gemeint, es heißt ja ausdrücklich, der Meister habe in jungen Jahren einen dünnen Pinsel, in seiner mittleren Zeit aber einen breiten wie einen Besen angewendet. Es ist vielmehr ein kühnes und breites Ansetzen kräftiger Tuscheflecken, das eben die Wucht und Richtung des Pinselhiebes im Auftrag verewigt und so eine neue Energie von Tonkontrasten, von Bewegungskräften und von unmittelbarem Ausdruck der Entstehung dem Bilde

mitteilt. Ein unendlich reiches Instrument einer Ausdruckssprache ist damit für die Malerei entdeckt. In den Felsenbildungen führt dies sofort zu einer ganz neuen Darstellung. Das Hell und Dunkel der Felsenerscheinung, die Struktur des Gesteins in seiner Schichtung und Richtung und endlich auch seine Oberflächenbeschaffenheit wird nun mit nachfühlendem, nachschaffendem Pinsel breit hindeutend ausgedrückt. Dunklere Tonflächen bezeichnen die senkrecht abstürzenden Schroffen des Geschiebes, hellere die Ränder und Kanten entgegenschneidender Richtung, und so entsteht in reicher Abstufung von Tuschetönen und in mannigfachen Kontrasten betonter Richtungen ein Bild gefügter Felswände und Klippen, wie es in dem Wassersturze des Wang Wei, in den beiden Landschaften des vermeintlichen Wu Tao-tse und in einzelnen Teilen auch in der Felsgrotte des Wang Chin so ungemein mächtig und ausdrucksvoll vor uns sich aufbaut.

Was hier fast rein mit malerischen Mitteln in reichen Tonstufungen ausgesprochen ist, diese Ausdrucksform für die Felsenstruktur, das wurde sehr bald natürlich auch ins mehr Zeichnerische übersetzt, ins Schärfere und Präzisere der umrissenen Form entwickelt, in den jeweils besonderen Charakter der einzelnen Gesteinsformationen durchgebildet. Die späte Überlieferung kennt eine Folge von sechzehn Darstellungstypen, beinahe Formeln der Felsbildung, die nach dem formalen Grundgefühl, das ihre Fügung durchwaltet, dem Schwammartig-Durchlöcherten, dem Aderhaft-Ausstrahlenden, dem Groß- oder Kleingeschichteten, gleichsam mit der Axt Behauenen usw. ihre eigentümlichen Namen haben. Auch hier ist der Chinese in das innere Wesen, in das Lebensprinzip gleichsam des Steines eingedrungen und hat aus der erfühlten Urform der Struktur seine Darstellungsform entwickelt.

In der Landschaftsmalerei der Sung und späterhin scheinen sich nun, soweit die erhaltenen Werke ein Urteil gestatten, zwei Grundformen der Gesteinsdarstellung gegenüberzustehen. Das eine ist der gradlinig gebrochene, gleichsam scharf zerhackte Typus, der vor allem das Schroffe des Felsens betont. Ihn findet man in den zerfressenen und verwitterten Kalksteinklippen an den Ufern des Yang-tse, wie sie Chü Jan festgehalten hat, weniger ausgesprochen in den kleinen Uferfelsen des Chao Ta-nien, scharf und entschieden gemeißelt in den Berglandschaften des Ma Yuan und seiner Schule, auch die Bildungen des Hsia Kuei scheinen, wenn schon gemilderter, diesem Typus anzugehören,

und endlich kehrt er in vielen späteren Werken, besonders der Ming-Dynastie, kräftig wieder. Es ist merkwürdig, daß alle diese Meister der Nordschule angehört haben sollen, so daß man hier doch auch ein formales Charakteristikum dieser Schule glauben darf gefunden zu haben, denn der entgegengesetzte Typus findet sich, wie wir sehen werden, vor allem bei Meistern, die als Vertreter der Südschule überliefert sind. Es ist dies eine Felsenbildung von mehr weichen und abgerundeten Formen, die nicht im unvermittelten Hieb des jähen Pinsels aus kontrastierenden Richtungen und Helligkeitsgegensätzen entstehen, sondern wie mit zartem Umschmeicheln abgeglichener Kuppen und durch flüssige Übergänge vom Dunklen ins Helle hervorgerufen werden. Die dem Kuo Hsi zugeschriebenen Bilder, besonders die große Rolle, gehören in diese Reihe, dann vor allem die Jahreszeiten des Hui Tsung mit ihren sanften Kulissenfelsen. Später noch dürfte Liang K'ai, Mu-ch'i, Mêng Yü-chien und Kao Jan-hui, die großen Vertreter der Literaten-Landschaft, in diesen Zusammenhang einzuschließen sein. Hier zeigt es sich freilich, daß die zeichnerisch faßbare Struktur des Gebildes allmählich gleichgültiger geworden ist und in der späteren Zeit mehr und mehr nur die allgemeine Erscheinungswirkung der Felsen in Hell und Dunkel von den Malern festzuhalten gesucht wird. Der Fels wird nicht mehr so sehr um seiner selbst willen wie bloß noch als ein Element der Komposition gewertet. So steht er nun bald als schroffe, jäh abschneidende Wand kulissenhaft dunkel gegen das Lichte, oder es wird seine eine bestimmte Gesteinsart charakterisierende Darstellungsformel, diese Konfiguration von ein paar Strichen, Zacken und Punkten, schematisch im Vordergrunde sowohl bis hinauf zu den fernen Gipfelbergen angewendet und gibt so der ganzen Landschaft eine besondere einheitlich durchwirkende Eigenart. Unter den Ming-Bildern finden sich Beispiele genug für beides. Die einst in hartem Ringen der Natur abgezwungene Form ist hier Formel und Darstellungsrequisit geworden, mit dem nun eine künstlerische Gesamtvorstellung, die im Bilde als Ganzem eine bestimmte Wirkung anstrebt, nach Willkür zu ihren Zwecken schaltet.

Ähnlich wie bei den Felsen verhält es sich mit der Geschichte der Baumdarstellung nach der T'ang-Zeit. Wir haben hier freilich eine große Lücke in unserer Kenntnis, die zwischen der Mitte des 8. Jahrhunderts etwa bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts leer steht. Aber wir dürfen wohl annehmen, daß

in diesem Zeitraum die grundsätzlich errungene Darstellungsform des Baumes, daß die mannigfachen geschaffenen Baumtypen immer reicher und natürlicher ausgestaltet, immer mehr mit Einzellebendigkeit und Natur erfüllt worden sind, so daß es am Ende möglich war, einen so erstaunlichen Erscheinungsreichtum zu bezwingen, wie es in dem fabelhaften Baumwesen auf dem Berliner Bilde des Kuo Hsi geschehen ist. Gerade hier aber sieht man, wie das Gefühl für dies innerlichst empfundene Baumleben und Wachstum sich nun des neuen Ausdrucksmittels des lebendigsten Tuschehiebs und Strichs bedient. Die ausfahrend immer wieder in sich zurückschnellende Wachstumsbewegung des Baumes, die sich in dem Formenreichtum des alten Strunks und bis hinaus in die letzten und jüngsten Triebe des Gezweigs ausspricht, ist hier in eine fast kalligraphische Sprache des hinschreibenden Pinselstrichs übersetzt, die dem Ganzen die unmittelbarste Lebendigkeit verleiht. So mußte man naturgemäß dazu kommen, die strenge zeichnerische Form in eine freiere malerische Ausdrucksbewegung des Pinsels umzusetzen, um so mehr, als sich so nun die Fülle der Erscheinung in Hell und Dunkel kürzer und wirksamer fassen ließ. Vergleicht man jetzt die Bäume auf dem Sommerbild, das dem Wu Tao-tse zugeschrieben wird, so erblickt man einen ebenso reich verschlungenen Komplex der Gruppe wie bei Kuo Hsi, man ist aber vor allem verblüfft, wie hier nun alles von Licht und Duft umschwebt und in eine atmende Lebendigkeit des Raumes und der Luft und der wehenden Morgenfrische aufgelöst scheint. Da erscheint nun Kuo Hsi eng gebunden, flächenhaft und unbelebt daneben. Der Gewinn ist aber mit einem Verzicht auf strenge Zeichnung und klare Form erkauft. Die hingeworfenen Äste werfen sich nicht mehr ganz faßbar, der Tuscheumriß setzt fleckig aus und setzt wieder ein, die Nadelbüschel der Kiefern sind mehr hingedeutet als ausgeführt und die Krone des Laubbaumes daneben ist nur mehr in kühnen Flecken hingeworfen, die Gestalt des Blattes und irgendein Einzelnes überhaupt nicht mehr zu sehen. Es hat also hier eine vollkommene Umsetzung des alten Stils in das Malerische und Erscheinungsmäßige sich vollzogen.

Es sind nun also während der Sung-Zeit und weiterhin bis heute die alten Grundlagen der Baumzeichnung mit ihren lebendig aus dem Kerne erfühlten Zeichnungsformeln für eine jede Baumart stets festgehalten worden, aber sie wurden aufgelöst in eine malerische Freiheit und Kühnheit des Pinselwurfs

und der Tuschetönung, die nicht mehr so sehr das struktive Gefüge des Baums, sein morphologisches Wesen und seine Wachstumseigenart ausdrücken will als vielmehr die vielfältige Wirklichkeit seiner Erscheinung unter den verschiedensten Bedingungen der Jahreszeiten, des Tages, des Wetters und des Windes, kurzum des vorüberhuschenden Augenblicks. Und so finden wir nun Bäume, die vom Regen gepeitscht und vom Sturm geschüttelt rauschen, andere hängen ihre Zweige, tropfend vom Wasser des nassen Tags, wieder andere scheinen frisch vom Tau aus dem eben sich auflösenden Morgenduft zu steigen, und in vielen glaubt man das Raunen und Lispeln des sanften Windes zu spüren, der durch ihre beweglichen Blätter spielt, so wie die winterlich erstarrten nun doppelt abgestorben erscheinen, da der Schnee sie bedeckt und die trübe Luft sie halb einhüllt. Der Atem des Lebendigen ist es, der in dieser hingedeuteten Zeichensprache des frei sich ergehenden Pinsels und der gefühlten Tuscheflecken sich ausdrückt. Und so hat über die Gestaltung des Typus hinaus der Baum erst jetzt seine vollste und blühende Darstellung gefunden. Diese Darstellung freilich läßt ihn nun nicht mehr als ein Einzelnes, sondern in dem ahnungsvollen Zusammenhang der ganzen Landschaft leben und weben. Und mochte sie auch an Tiefe des Gefühls in der Ming-Zeit ein wenig verlieren, so ist sie doch an Natürlichkeit und Lebensreichtum in dem Bambustal des Hsien Chin, in dem Regensturm des Wu I-hsien wie in den flüsternden Uferweiden des Hsü Lin noch immer ganz unübertroffen, ja unübertreffbar.



II. BERG UND WASSER

Shan-shui, Berg und Wasser, heißt dem Chinesen die Landschaft, und mit diesen beiden Worten glaubt er nicht bloß die beiden Urbestandteile, sondern auch den inneren Sinn des Landschaftsbildes auszusprechen. Berge sind ihm die dämonisch-göttlichen Verkörperungen der großen männlichen Naturkraft, die zum väterlichen Himmel sich emporreckt, das Wasser aber das Sinnbild jenes Geheimnisvoll-Weiblichen, das immer nachgibt, das immer zur Tiefe und immer zur Ruhe sich niedersenkt, dennoch aber aus seinem Schoß das Leben gebärt. So malt er hier in ihrer offenbarsten Erscheinung und mannigfachsten Beziehung die beiden Urelemente des Seins, so gibt es kaum eine chinesische Landschaft, die nicht in irgendeiner Form das lebendurchwirkte Zusammensein dieser beiden zum Vorwurf hätte, und so wird die Gestaltung von Berg und Wasser die Konzeption und den Bau der Bilder noch zwingender beherrschen als jenes erste Paar von Bäumen und Felsen. Es ist nur natürlich, daß die Bergbildungen hier von Anfang an wichtiger sind als die Darstellungen des Wassers.

Berge also haben immer das chinesische Bild erfüllt, Landschaft ist soviel wie erhabene Landschaft, d. h. das Gebirge, und den Pulsschlag der Berge wollte man im Bilde klopfen spüren. Wenn man nun die frühesten und die spätesten Werke dieser Kunst vergleicht, so ist es merkwürdig, wie einheitlich die primitive und die altersreife Darstellung gerade der Berge erscheint, wie sehr die späte Bildung nur wie eine reiche Entfaltung dessen, was in der frühesten keimhaft, doch in allen formalen Möglichkeiten schon enthalten ist. Das Prinzip der Bildung ist auch hier wie bei den Felsen die parallele Flächenschichtung, ja wir haben hier bei den Bergen sogar ein frühes plastisches Beispiel von der Urform solcher Gestaltung: in den merkwürdigen buddhistischen Weihrauchgefäßen aus Bronze, deren Deckel in Bergform gebildet ist und die als Ganzes vielleicht nichts anderes als den heiligen Meru-Weltberg, das Bild des Kosmos, bedeuten sollen. Er ist wie ein Gebirge geformt, um dessen runden Kern ansteigende Gipfel wie spitze Blätter schichtweise gelegt sind, so daß die unterste Bergreihe als äußerste Schicht die oberen immer enger aus dem Inneren dringenden Gipfelkreise entfaltet, einer geschlossenen Knospe oder einem Gewächs wie ein Blumenkohl ähnlich. So schichtweise sind auch die frühesten gemalten Berge in die Fläche gebreitet. Auf der Lo-shên-Rolle des Ku K'ai-chih schießen sie steil in zartgerundeten Kuppen übereinander empor, mit dünnem Umriß umrandet und in leiser Abtönung vom Hellen ins Dunklere ansteigend. Auf dem Unterbau des Tamamushi-Schreins (um 600) ist der Meru selber und auch die Berge der Seitenlegenden aus merkwürdig knochenähnlichen Geschieben gleichsam im Durchschnitt phantastisch aufgebaut, die krönenden Gipfel aber in weichen Hügelrundungen hintereinandergeschichtet. Auf den Reliefs der Pin-yang-Grotte (642) steigt wieder Berg über Berg in blattähnlich flachen Schichten empor und auf einem getriebenen Bronzespiegel des 8. Jahrhunderts noch findet sich die nämliche Stilisierung der vier Eilande, die mit steilen Gipfelkuppen aus dem Weltmeer sich emportürmen.

Alle diese Beispiele bleiben noch in der Gebundenheit einer altertümlichen Stilbildung befangen, die mit wenigen schöngerundeten Konturen und mit einer schematischen Abtönung vom Hellen ins Dunklere ihre Schichten voneinander abhebt. Zu welchem Ausdruck eines reichgeformten und in seiner Formung selber belebten Gebirges man aber von denselben Grundlagen aus

kommen konnte, das macht im Gegensatz dazu erst die vierfache Berglandschaft in Goldstaub auf dem Deckel jener Shōsōin-Lade deutlich, die wohl ebenfalls dem Anfang des 8. Jahrhunderts angehört. Hier schieben sich nun in weichen, schwellenden Tönen und Übergängen, und mit einem unendlichen Reichtum wallend bewegter Oberflächen aus den sanfteren Hängen die ansteigenden Bergschroffen empor und stürzen wieder hinab in Abgründe oder in fließende Täler, hier ist eine solche Freiheit von linearer Begrenzung oder flächenhaftem Schema, hier ein blühender Rhythmus von so differenzierter Lebendigkeit des unendlichen Hinauf und Hinab, daß der Sinn dieser ganzen Stilbildung auf einmal klar wird: nämlich nicht eine starre, greifbare Plastik von Formen, sondern das Leben der Bergbildungen als eine beständig wallende Bewegtheit wiederzubilden und so den Herzschlag des Gebirgs zum Ausdruck zu bringen.

Dabei bleibt innerhalb dieser Kunst noch ein gewisser Zwiespalt, wo auf einem und demselben Bilde Berge des Vorder- oder Mittelgrundes gleichsam kulissenhaft vom Fuß bis zum Gipfel entwickelt, andre in der Ferne aber wie im Ungewissen schwimmend und nur mit ihren Kuppen deutlich übereinander sich heraushebend dargestellt werden. Die Seitenbilder des Tamamushi-Schreins, die Landschaft mit dem Elefanten und selbst noch der Gegensatz des plastisch-klaren vorderen Ufers und der wie aus dem Nichts emportauchenden jenseitigen Höhen auf dem Berliner Bild des Kuo Hsi sind Beispiele dafür. Es bleibt ferner selbst in der herrlichen Goldlandschaft noch immer eine gewisse Abstraktheit der Gestaltung: es sind visionäre Bergrhythmen, ein Hymnus auf die Schwellung der Gipfel und Schlünde; aber in keiner Weise noch die Darstellung einer bestimmten Gebirgsformation, einer bestimmten, greifbaren Natur und Landschaft. Diese, das Landschaftsporträt gleichsam, ist sicher im 8. Jahrhundert schon geschaffen worden. Es bedurfte dazu eines neuen Gefühls für Wirklichkeit und einer Umwandlung der bisherigen Darstellungsformen. Das Wang-ch'uan-t'u des Wang Wei ist ein solches Landschaftsporträt, mag es nun einer Wirklichkeit nachgebildet oder aus dem aufgespeicherten Schatze innerer Anschauung frei gestaltet sein. Hier begegnet uns nicht bloß in dem Liniengefüge der Felsbildungen jene eckige Brechung des allgemeiner geschwungenen früheren Linienduktus, die wir schon als charakteristisch Neues beobachtet hatten, hier tritt uns zuerst auch ein plastisch-räumliches Aufbauen

der Berge entgegen, das sich nicht mehr mit allgemeinen Andeutungen begnügt, sondern mit unerbittlicher Klarheit in seinem schichtenweisen Emporbau darlegt, wie unten die ersten Felsenklippen aus dem Fluß sich heben, wie darüber in immer weiteren, schroff abgehackten Stufen der nackte Berg emporsteigt, wie er im Halbrund sich hinüberwendet zu einer andern rückwärtigen Höhe, wie beide dann wie ein steinerner Wall um den Hain mit der Behausung des Dichters sich schließen, wie hinter ihnen dann entferntere Berghäupter höher hereinschauen — kurz es ist das ganze Gefüg der Landschaft mit unerbittlicher Konsequenz hier in plastischen Schichten emporgestuft. Ein solcher bildhauerischer Wille zur Schroffheit, aber auch zur Bestimmtheit war nötig, um mit der Bewältigung des Wirklichen einen neuen Ernst zu machen. Nun konnte man die tausend Felsenberge des Yang-tse in aller ihrer Gewaltigkeit hintereinandertürmen, wie es Chü Jan tat. Nun konnte Kuo Hsi die weichen Abstürze seiner Kuppen wie quellende Sprudel Form aus Form in reicher Fülle nebeneinander sich entwickeln lassen, und prächtig schroff konnte der Künstler in jenem Wasserfall, dem eine spätere Zeit den Namen des Wu Tao-tse gab, die Felswände emporsteigen lassen, als hätte sie der Meißel behauen. Die plastische Anschauung des Hintereinander und Übereinander, die nicht bloß die Gegensätze, sondern auch die unzerreißbare Kontinuität der Formen eines Gesamtkomplexes sieht, die den Berg als eine aufgebaute plastische Einheit erkennt, hat diese Gestaltungen möglich gemacht. Aber auch diese Anschauung bewegt sich innerhalb der Vorstellung parallel geschichteter Stufen. In der Ming-Zeit hat sie später wieder mit vorwiegend zeichnerischen Mitteln so gewaltige Erscheinungskomplexe gemeistert, wie in der Berglandschaft des Tang Yin.

Diese klare Anschauung des Gebautseins und Gefügtseins der Berge ist es wohl, was der Chinese selber als Gerippezeichnung mit dem Pinsel bezeichnet. Es existieren ja in seiner Theorie nicht die Begriffe des Raumes und der plastischen Form in unserem europäischen Sinn, er geht immer durchaus von der Sache selbst und nicht von abstrakten Vorstellungen aus, und so spricht Kuo Hsi von drei Dimensionen der Berge, die sich mit unseren Dimensionen nicht decken. Es ist die Höhe, d. h. die Erstreckung vom Fuß zum Gipfel, die Tiefe, d. h. die Erstreckung von vorn nach hinten, und die Ferne, d. h. die Erstreckung von der Nähe in die Weite. Von diesen hat es die plastische

Anschauung mit den beiden ersten zu tun. Und es kleidet Jao Tse-jan (Yüan-Dynastie) in seinen zwölf Regeln für die Landschaft die Forderungen des klaren Bildaufbaues ganz konkret in Vorschriften nicht bloß allgemeiner Art wie diese: die Berge müssen Atem und Pulsschlag haben, sondern höchst sachlich: die Landschaft muß an- und absteigen, die Flüsse müssen ihren Ursprung haben, die Wege müssen Anfang und Ende haben, die Felsen dürfen nur eine Seite zeigen. Kuo Hsi fährt aber an der obigen Stelle fort: Die Farbe — wir würden wohl eher Ton sagen — für die Höhe ist hell und klar, für die Tiefe dunkel und schwer, für die Ferne kann sie hell oder dunkel sein. Hier kommt also ein neues Element der Gestaltung hinzu, das dem Gerippe der zeichnerisch-plastischen Fügung erst das Leben gibt: die Abtönung, die Gegensätze und Übergänge von Hell und Dunkel, die nicht mehr wie einst und, wie man auch nach dieser Stelle noch meinen könnte, in allgemeinen Wallungsbewegungen, sondern die als tatsächlich beobachtete die Erscheinung der Berge im Bilde bestimmen.

Wir sahen schon im historischen Abschnitt und wir sahen deutlicher noch bei der Felsgestaltung, wie vom 8. Jahrhundert ab beides: die Beobachtung der tausendfachen Erscheinungen von Hell und Dunkel in der Natur und die Ausdruckssprache des Flecken und Töne setzenden Pinselstrichs, die chinesische Landschaftsmalerei umgestaltet und erst das aus ihr gemacht haben, als was wir sie in der Sung-Zeit kennenlernen. Wir kennen fast nur noch die Ergebnisse dieser Wandlung. Die Klarheit des plastisch-zeichnerischen Gefüges geht nicht verloren, aber sie bildet nur noch die selbstverständliche und kaum bemerkte Grundlage der neuen Darstellungsweise, die an die Stelle der Struktur die Erscheinung, an die Stelle des Linearen oder Geschichteten den unbegrenzten Reichtum der Töne und an die Stelle der durchgebildeten Form die Andeutung und den sprechenden Akzent gesetzt hat. Damit ist aber eine Fülle der Möglichkeiten und eine Wandelbarkeit tausendfältigen Ausdrucks der Malerei gegeben, die nun erst ganz die Berge mit der lebendigen Suggestion des Wirklichen auf die Seide zu zaubern lernt.

Es wird nun zwar auf manchen Bildern noch immer deutlich, wie der Berg vom Fuß zum Gipfel sich emporbaut, so etwa in den mächtigen Massiven der Landschaftsrolle des Kuo Hsi oder in dem Sommertal des vermeintlichen Wu Tao-tse oder auch in dem Regenufer des Ma Yuan, aber häufiger wird doch

eine andere Darstellungsweise, die auf der Beobachtung beruht, daß die Täler des Gebirges sehr oft in Nebeln verhüllt liegen, und die nun aus dem ungewissen dunstigen Nichts nur den oberen Teil der Berge mit bestimmten Grenzen in die klare Luft steigen läßt. Es wächst so der Berggipfel aus dem verschwimmenden Ton in das scharf Gesehene und Begrenzte, er wächst aus dem Hellen in das Dunkle — oder wo es sich um Schneeberge handelt, auch wohl umgekehrt — und es entsteht so eine deutliche Akzentuierung, entsteht ein Anschwellen des Tons und der Betonung nach oben hin, das dem Berge selbst einen Schein der Bewegung und dem Gefühl des Emporstrebens, das wir mit dem Anblick der Berghäupter verbinden, einen sehr suggestiven Ausdruck verleiht. Eben diese Gestaltungsweise ist es, die der unendlichen Gipfelwelt von den Ufern des Yang-tse, wie sie Chü Jan gemalt hat, jene dämonische Bewegung des Emporsteigens immer neuer phantastischer Berggebilde aus den brauenden Talnebeln mitteilt. Oder man erlebt sie gesammelt in dem dräuenden Anstieg von ein, zwei Spitzen, wie sie das Sommerbild des angeblichen Wu Tao-tse beherrschen. Auf dem Regenbilde des Ma Yuan oder auf dem Winterbilde des Ma Lin steigen darum die scharf betonten und gezackten Berghäupter doppelt steil und senkrecht hinauf, weil sie gleichsam aus dem umhüllenden Nichts erst mählich emportauchen. Auf seinen Seelandschaften begnügt sich Hsia Kuei damit, überhaupt nur noch den oberen Saum seiner Höhen mit einem betonten Kontur zu umreißen und mit einer ganz leisen Tönung abzutuschen, die sogleich wieder in ein nebelhaftes Nichts verschwindet, und er hat so den Sommerdunst, der die Täler erfüllt, und die weltferne Ruhe der Berge über ihnen mit beinahe nichts wunderbar ausgedrückt. So wirft dann auch Mêng Yü-chien seine Gipfel und Hänge nur mit ein paar jähen Flecken hin oder er läßt seine ungeheure Bergkuppenwelt deshalb so lebenträchtig aus Nebel und Feuchte tauchen, weil sie wie dunkle Phallushäupter nur eben aus ihren Schleiern emporsteigen und sogleich wieder in das ungewisse Nichts zu zerrieseln scheinen.

So ist hier der Berg nicht mehr als ruhende Form, sondern der Berg in Atmosphäre getaucht und gleichsam als atmendes Wesen mit seinem Luftkreis um sich her erschaut und dargestellt worden: die Berge müssen Odem und Pulsschlag haben. Es ist aber nicht allein die unmittelbare Beobachtung der erscheinenden Natur in Nebel, Regen und Schnee, Morgen und Abend,

Sommer und Winter, die zu einem solchen Ausdruck wirklichen Lebens, ja zu einer solchen Beseelung der Bergwelt geführt hat. Es kommt noch etwas anderes dazu, ein Gefühl für das Sinnbildliche der Erscheinung, ein Gefühl für innere Wesensqualität, aus dem heraus ein ganzes Bild gestaltet wird und aus dem heraus der Pinsel in jedem Strich, den er tut, vom Großen bis ins Kleinste einheitlich Dinge wie Härte oder Weichheit, Kargheit oder Üppigkeit, Sprießen oder Absterben usw. ausdrückt. Dies meint Kuo Hsi, wenn er sagt: Die Frühlingsberge sollen gleichsam in Lächeln schmelzen, die Sommerberge sein wie ein Leuchten von Blau und Grün, die Herbstberge klar und rein wie Honigkuchen und die Winterberge als wie in tiefem Schlaf. Und etwas von dieser Forderung findet man verwirklicht in den Bergen etwa des Kao Jan-hui: jenen frühsommerlichen Uferhöhen, die in Wasserdunst und Sonne zu zerfließen scheinen, jenem Bergstock in tiefem Schnee, der starre Erstorbenheit und Ruhe des Schlafs wunderbar ausdrückt, oder in jenen anderen Sommerbergen, um welche die Nebel dampfen und die sich mit runden, grünen Wölbungen atmend der Sonne entgegenzuheben scheinen, indes die feuchte Frische um ihre Füße wallt.

Wir sehen: es ist nicht der Berg allein mehr, der hier gemeint und dargestellt ist, sondern der Berg mit allem um ihn her, mit Wäldern und Wassern, Gewölk und Nebel und tausend Einzelheiten als eine unteilbare Einheit gesehen. „Berge ohne Wolken sind kahl, ohne Wasser fehlt ihnen ihr Zauber, ohne Pfade fehlt ihnen das Leben, ohne Bäume sind sie tot," sagt wiederum Kuo Hsi. Und so tritt zum Berge als das andere Urelement des Landschaftsbildes das Wasser. Auf den Steintafeln der Han-Zeit ist das ruhende nur erst durch Brücken oder Uferränder, durch wimmelnde Fische und fahrende Boote gekennzeichnet, aber frühe schon müssen die Chinesen darauf gekommen sein, das wandelbarste, immer bewegliche und so vielfältig bewegte Element durch das ursprüngliche Mittel ihrer Zeichnung, durch die nachfühlende Bewegungslinie auszudrücken. Bestimmte Linienformeln müssen sich herausgebildet haben für das ruhige Fließen und für das Niederstürzen des Wasserlaufs, für das Auf und Nieder der windgetriebenen Wellen wie für die Schaumkämme und den aufgewirbelten Gischt im See oder Meer. So findet sich auf der Loshen-Rolle des Ku K'ai-chih ein Bach oder Fluß, dessen munteres Quellen im Hintereinander vieler sanft sich überschneidender Kurven sich ausspricht.

So ist auf jenem Bronzespiegel des 8. Jahrhunderts mit den vier Bergeilanden das Weltmeer als ein ornamental stilisiertes Liniengewoge von Wellen dargestellt, die in immer neuen Anläufen sich überstürzen und mäanderhaft doch ohne strenge Regelmäßigkeit mit eigentümlichen Wirbeln die Fläche erfüllen. So fließt noch auf dem Wang-ch'uan-t'u in sanft gleitenden Linien der Bach, in seiner strömenden Bewegung wundervoll erfaßt, um die Vorsprünge und in die Buchten seiner felsigen Ufer, verbreitert sich sacht hinströmend oder quillt in Wirbeln durch die Klippen einer Stromschnelle hin. Noch immer scheint hier die Darstellung des Wassers eine Kunst des rein linearen Bewegungsausdrucks und sie scheint es noch lange geblieben zu sein. Wenigstens dürfte nur so eine Stelle des Su Tung-po zu verstehen sein, der im 11. Jahrhundert schreibt: „Wasser ist in alten und neuen Zeiten gewöhnlich als flach, weithin gedehnt und leicht gekräuselt gemalt worden. Auch die besten Künstler vermochten sich höchstens zu schaumgekrönten Wogen aufzuschwingen, so daß man glaubte, man könnte die kunstvoll hervorgebrachten Höhlungen und Erhebungen mit Händen greifen. Dem Stil nach war es nichts Besseres als das Wasser, das man in Drucken von Holzstöcken sieht. Im Jahre 880 aber begann ein Gelehrter namens Sun Wei, der sich von der Welt zurückgezogen hatte, einen neuen Weg und malte Bergbäche, die in gewundenem Lauf dahinstürzen, um Haine sich winden und den Formen der Ufer sich anbequemen in all der unendlichen Mannigfaltigkeit des Wasserwesens." Wir wissen sonst nichts von der Neuerung des Sun Wei, als daß um dieselbe Zeit ein Maler namens Chang Nan-pên auch für die Darstellung des ebenso schwer zu fassenden Feuers einen neuen erschütternden Ausdruck gefunden hat. Dürfen wir annehmen, daß in beiden Fällen eine Auflösung des alten strengen Linienstils, des holzschnittmäßigen und beinah plastischen Umreißens eintrat, daß hier eine freiere Wendung ins Malerische genommen wurde?

In dem Landschaftstraktat des Han Cho (Sung) wird das Wasser in viererlei Hauptteilen behandelt: langsam fließendes, schnell strömendes, seichtes und tiefes Wasser. Wenn wir zunächst die Darstellungen von Bächen oder Strömen aus der Sung-Zeit betrachten, so finden wir, daß die Wasserfläche hier zum größten Teile leer gelassen und nur durch ihre Uferränder, d. h. durch den Gegensatz ihrer bestimmt charakterisierten Umgebung bezeichnet ist. Nur an einzelnen Stellen, wo eine besondere Wellenbewegung durch irgendein

Entgegenstehendes, sei es Uferklippe oder Kahn, ausgelöst wird, wird diese durch wenige, aber nun sehr sprechende Linienzüge ausgedrückt. In dem Sommerbilde des sog. Wu Tao-tse ist dies in der verebbenden Bewegung nach dem Klippensturz der Bachschnelle noch etwas ausgiebig geschehen. In dem Berliner Strombild des Kuo Hsi aber ist das leise Ziehen und Strömen der breiten Flut nur in ein paar spielenden Linien um das hinabgleitende Boot ganz diskret, aber unendlich wirksam ausgesprochen. So gibt dann auch Ma Yuan das leise Schwanken und Anklatschen des trüben Sees, in den der Regen niederrinnt, an seine felsigen Ufer in unendlich fein gefühlten schwachen Linien mit der zartesten Natürlichkeit wieder. Oder es zeichnet Ma Lin das Ziehen des Winterbachs um die Steine, es gibt Hsia Kuei das murmelnde Quellen und Rauschen des frischen Bachs, der in vielen Windungen durch das neblig-ebene Tal zieht, die anschwellende Bewegung der Welle, die der Wind gegen das umschilfte Ufer treibt, nur in wenigen andeutenden Linien, die aber das Wesen des Wassers ganz wunderbar fühlsam zum Ausdruck bringen.

Der Wasserfall ist von früh an ein beliebtes Thema des chinesischen Naturkults. Er hat natürlich von alters her seine bestimmten Linienformeln gefunden, ob er nun senkrecht aus gewaltiger Höhe in einen Talkessel hinabstürzt oder in kurzer Kaskade sich rauschend über Felsentreppen niederwirft. Der Schwung dieses Sturzes ist ja in wenigen Kurven sehr ausdrucksvoll zu fassen. In den uns erhaltenen Bildern aber finden wir schon eine Darstellung, die Ton gegen Ton setzt und die Weiße des stürzenden Wassers durch die Dunkelheit, vor der es in mehreren breiten Streifen sich abhebt, sehr engerisch zur Geltung bringt. Das ist besonders in dem gewaltigen Bilde der Fall, das unter dem Namen des Wang Wei geht, dann in den beiden Landschaften des vermeintlichen Wu Tao-tse und in dem einen Fächerbild des Hsia Kuei. Im Gegensatz zum Sturze selbst sind dann jedesmal die aufschäumenden Wogen am Fuße in bewegten Kurven und Schaumkämmen bald zaghaft, bald energischer linear angedeutet. Hauptsache aber bleibt immer das weiße stürzende Band, in dessen Kurve die ungeheure Wucht dieses Sturzes zu fühlen ist, und das aus dem dunklen Wasserdunst seiner Umgebung wie ein ewiges blühendes, donnerndes Wunder der unversiegbaren Naturmacht vor das staunende Auge hintritt.

Eine solche Darstellungsweise, die überhaupt nicht mehr durch Linien, sondern fast nur mehr durch Gegensätze des Tons ihren Gegenstand bezeichnet, finden wir nun seit der Sung-Zeit überall, wo ein ruhendes oder kaum bewegtes Wasser der Gegenstand des Bildes ist. So wird auf den beiden Landschaften des Chao Ta-nien der See nur durch die mattgetönten Landzungen und Binsenhalme der Ufer schaubar, bei Chü Jan verschwimmt der Strom und die Ränder des Landes selber z. T. in den schwebenden Nebeln, und nur stellenweise bezeichnen ihn die dunkler einschneidenden Ufer. Bei Chung-jên, bei Kao Janhui liegt der See als helle Fläche zwischen den matten Halbtönen des Landes, die in der Ferne auch schon wieder ins Ungewisse zerfließen, und auf Winterbildern wieder scheidet sich das ruhende Wasser als ein Dunkleres von seinen weißbeschneiten Rändern. Am weitesten aber geht Hsia Kuei darin, mit einem beinahe Nichts von verschwimmenden Tönen das Land und das Wasser zu malen: er tuscht auch von den Uferrändern nur noch den Saum mit einem rasch sich verlierenden Ton und bringt es so fertig, durch die stark oder schwach gewählten Gegensätze dennoch eine ganze Welt von schwebendem Duft der Wasserflächen, der Ufersäume und des nebelerfüllten, baumüberkrönten Landes zu Füßen der schweigenden Berge wachzurufen. Es ist ein reines Sehen in Tönen, bei dem nun aber die Wasserfläche fast immer die Rolle des Neutralen und beinahe gar nicht Dargestellten, nur durch den Gegensatz Wirksamen spielt. Daß innerhalb dieses tonalen Sehens und Gestaltens gelegentlich auch die alten Linienformeln wieder zu ihrem Recht kommen, beweist der Regensturm des Wu I-hsien, wo das sturmgepeitschte Wasser in einem beständigen Gewoge von Wellenlinien gegeben ist, trotzdem aber als ruhige, fast neutrale Fläche wirkt im Gegensatz zu den schwarzen Felskulissen vorne und zu dem gewaltigen Leben von Hell und Dunkel in dem niederbrausenden Regenguß oben. Das Lineare ist auch hier ganz ein- und untergeordnet der Hell- und Dunkelgestaltung.

Hier ist es nun sehr merkwürdig, daß dies erscheinungsmäßige, wir möchten nach unseren Begriffen gerne sagen impressionistische Sehen doch an einem Punkte ganz entschieden haltmacht. Wir Europäer möchten erwarten, auch gewisse Erscheinungen der Spiegelung und des Lichtreflexes im Wasser in dieser Malerei wiedergegeben zu finden, etwa das weite Schimmern des Sees oder die Glanzlichter auf den hoch sich türmenden Wellen, wir finden aber davon

in der gesamten chinesischen Kunst auch nicht die Spur, ja auch die Spiegelung der Ufer im stillen Wasser scheint von den Chinesen niemals gemalt worden zu sein. Alle diese Brechungserscheinungen auf durchsichtigen oder glänzenden Oberflächen, die wir wohl als subjektive Phänomene bezeichnen dürfen, da sie nur für das schauende Auge unter bestimmten Bedingungen und unter einem bestimmten Gesichtswinkel vorübergehend erscheinen, hat die chinesische Malerei mit vollkommenster Konsequenz ignoriert. Gewiß hat auch der schlitzäugige Maler sie gesehen und immer wieder beobachtet, allein er hat es nicht für richtig und nicht für würdig gehalten, sie festzuhalten, weil sie eben auf einer Täuschung und nicht in der Wirklichkeit der Dinge begründet zu sein schienen. Man bekommt hier einen tiefen Einblick darein, wie sehr es der chinesischen Kultur darauf ankam, das Bild als ein Widerbild von Wirklichkeiten und nicht als einen festgehaltenen Augentrug zu gestalten, was doch bei der unter den Sung erreichten Beherrschung aller Mittel und der damals herrschenden Kunst, den malerischen Eindruck von Hell und Dunkel zu geben, ein äußerst Leichtes gewesen wäre. Wirklichkeit waren dem Chinesen nicht bloß die Berge und Wasser, Bäume, Hütten und Menschen, Gewölke, Regen, Schnee und Nebel, sondern auch der Herbst und der Frühling, die Morgenfrische und der Abenddunst, und der wechselnde Odem des Tags, ja der Stunde. Wirklich war ihm selbst das streifenweise Niederfahren von Helligkeit und Dunkelheit in Sturm und Wetter, aber niemals hat er hinwiederum irgendeine Beleuchtung direkt mit dem spiegelnden Glanz des Lichts oder mit dem scharfen Gegensatz von Licht und Schatten an einer Form gemalt. Er gibt die allgemeine Stimmung von Sonnenschein oder Mondlicht merkwürdig wirksam, aber niemals wird der Glanz auf irgendeinem Ding oder ein greifbarer Gegensatz des Beleuchteten und Beschatteten irgendwo deutlich. Vielleicht hätte der Chinese geglaubt, durch eine solche Darstellungsweise die Wesenheit sowohl des Einzeldings, als die Einheit des Bildes zu zerreißen, er hätte gefürchtet, dem Unwesentlichen und Vorüberhuschenden, der Täuschung selber eine Dauer zu verleihen und dem Abbild der Sache eine direkte Wirkung zu geben, die in der Sache selber nur ein Zufälliges ist und nicht ihr Wesen ausmacht. Wesenheit aber war es, was sein Bild aussprechen sollte.

Wesenheit also war ihm auch im Wasser nicht der spiegelnde Schein, wohl aber das Wasser selber auch in seinen andern Gestalten als aufsteigender

Dampf, als Wolke, als Nebel und Dunst, als Regen oder Schnee, und so kann man wohl sagen, daß es gar keine chinesische Landschaft gibt, in der nicht auch Wasser irgendwie atmet und lebt. Und auch diese andern Wasserformen hat er zuerst in ausdrucksvollen Linienbewegungen erlebt und gestaltet. Lei-wên, das Donnerband, eines der ältesten Ornamente der chinesischen Urzeit, ist nichts andres als ein Auf und Ab der mäandrischen Wolken, und auf den Grabmälern der Wu (um 147 n. Chr.) sind ganze Tafeln erfüllt von den großen Kurven dieser wie Wellen immer neu und rundlich anschwellenden Wolkenbänder. So finden wir noch bei Ku K'ai-chih den Drachenwagen der Gottheit auf einem Meer von wucherndem Gewölk dahingetragen, noch den kleinen, Rauch schnaubenden Dämon auf einem schwebenden Wolkengekräusel. Das Interessante bei all diesen Bildungen ist nun, daß sie nirgends die tatsächlich zu beobachtenden, etwa die groß geballten oder klein zerteilten Wolkenformen nachbilden, sondern so etwas wie das Entstehen der Wolke in der anschwellenden Bewegung etwa eines Aushauchs ausdrücken, der sich aus dünnem Ursprung erweitert, um schließlich in einem kraus geballten und gleichsam quellenden Umriß nur zu endigen. Es ist also nichts als Bewegung, was in diesen Linienspielen sich ausspricht, das wagerechte Hinfluten des Wolkenmeers, des einzelnen Wölkchens, oder auch der Aushauch der Berge und Täler, wie er senkrecht aus den Schluchten empor als ein dampfender Atem steigt und oben zur Wolkenform sich verdichtet — so hat ihn noch der Maler der Goldlandschaft auf dem Kästchen des Shōsōin wundervoll verlebendigt. Und so muß es in einem älteren Stadium der chinesischen Malerei — vielleicht in der T'ang-Zeit — Gebrauch gewesen sein, auch die vielfach verhüllenden Nebel, die sich vor irgendwelche Bildteile wie ein Vorhang ziehen, nicht wie später als ein unbestimmtes Nichts ohne Grenzen anheben zu lassen, sondern sie mit der Bewegung schleichend geschwungener Wolkenumrisse linienhaft aufziehen zu machen. Auf dem Grottenbilde des Wang Chin sieht man oben noch ein Beispiel solcher Darstellungsweise, und in den beliebten Handschuhwolken der japanischen Tosa-Rollen einen letzten schematisierten Nachklang dieser chinesischen Urform.

Die Sung-Zeit hat dann aber die lineare Begrenzung hier ganz fallen lassen, und die spätere chinesische Malerei kennt nicht einmal die irgendwie geballte und bestimmt geformte Wolke mehr, sondern nur das Ungreifbare und

Unbegrenzte des schwebenden Dunstes, der allein durch die schwimmenden Abtönungen des Hellern und Dunkleren atmet und lebt. So wie auf der Rolle des Chü Jan die weißen Nebel brauend die Täler verhüllen und in der Ferne um die großen Schneehäupter die wassergeschwängerte Luft ungewiß dunkelt, so haben in tausendfältigen Schöpfungen die Maler das ewige Thema der Einheit von Luft und Wasser, des einhüllenden Lebens der Atmosphäre allein mit Hell- und Dunkeltönen tausendfach gesungen und gemeistert. Ehe wir aber auf diese Darstellung des Atmosphärischen näher eingehen, wird es nötig sein, zunächst auf die andere Frage grundsätzlich zu antworten, wie denn der Chinese überhaupt das Räumliche und speziell den Tiefenraum der Landschaft gesehen und im Abbild bezwungen habe.



III. RAUM UND LUFT

Noch heute ist eine Meinung vielfach verbreitet, wonach die chinesische Malerei so wenig eine Perspektive, d. h. die künstlerische Bewältigung des Tiefenraumes kenne, wie sie die plastische Modellierung, d. h. die Darstellung der Körper in Licht und Schatten und in allen ihren Verkürzungen gekannt habe. Sie sagt damit nichts anderes, als was schon Sandrart in seiner Teutschen Akademie vom Jahre 1675 von der chinesischen Malerei berichtet. Und in der Tat kann auch ein feines Auge, das ganz in europäischer Raumanschauung erzogen und im Geiste unserer großen Maler die Tiefenerstreckung der Dinge zu erleben und zu organisieren gewohnt ist, vor den chinesischen Landschaftsbildern einen Mangel empfinden, sie können ihm flach und von einer merkwürdigen Unräumlichkeit erscheinen. Von da bis zu der Behauptung, die chinesische Malerei kenne den Raum nicht, ist es nicht weit.

Dem gegenüber sagen nun die begeisterten Verkünder der östlichen Kunst, selber ein wenig Chinesen geworden, gerne das Folgende: wohl kennt China die wissenschaftliche Raumdarstellung der Europäer, das Prinzip und die starren geometrischen Regeln unserer Linearperspektive nicht, aber dies ist

mehr ein Vorzug als ein Mangel, denn um so vollkommener beherrschten die chinesischen Meister die gefühlsmäßig-künstlerische Bewältigung des Raumes, sie haben die Luftperspektive durchgebildet wie kein anderes Volk und sie haben Bilder von einer gefühlten Unendlichkeit des Raumes geschaffen, die ganz ohnegleichen sind. Dies alles zu einer Zeit, wo das Abendland noch in einem Zustand tiefster Barbarei versunken war. Ihre besten Landschaften sind auch den besten Werken des Abendlandes in der Wahrheit des Raumes weit überlegen.

Beide Anschauungen enthalten Wahres und Falsches. Tatsächlich ist es so, daß für den Europäer und für den Chinesen der Raum etwas ganz Verschiedenes bedeutet, und dies mußte in der Malerei dieser beiden Kulturkreise am stärksten und klarsten zum Ausdruck kommen. Dabei besteht ein gewisser Parallelismus der Entwicklung, denn an beiden Enden der Erde, und eigentlich nur hier, ist in jahrhundertelanger, folgerechter Entfaltung eine Kunst entstanden, welche die Totalität der sichtbaren Welt im Bilde zu fassen und wiederzubilden sich unterfing, der es gelungen ist, die Täuschung der dritten Dimension auf der Fläche innerhalb ihrer Anschauungsweise vollkommen glaubhaft zu machen, und die aus sich selbst heraus bis an das Ende der in ihr liegenden Möglichkeiten sich frei entwickelt hat. Auch in China ist, soweit wir urteilen können, die Glaubhaftigkeit des Räumlichen im Bilde in dem Zeitraum von etwa 600—1200 n. Chr. dauernd verbessert worden, genau wie sie in Europa etwa von 1300—1900 in jeder Generation eine Steigerung erfährt, und auch bei uns heute scheint es, als beginne gerade die Räumlichkeit der Bilder allmählich wieder abzunehmen, so wie sie in China in den Jahrhunderten der absterbenden Kunst seit den Yüan an lebendiger Kraft verloren hat und schließlich völlig erstarrt ist. Das hindert aber nicht, daß das künstlerische und tiefer genommen das philosophische Problem des Raumes für beide Kulturen ein wesentlich verschiedenes ist. Für das Abendland ist, so wie es erst in jüngster Zeit in glänzenden Ausführungen dargetan wurde, der Raum das zentrale Problem seiner geistigen Weltanschauung, für den Chinesen existiert der gleichsam abstrakte Raum unseres Denkens, der Raum als geistige Vorstellung und apriorische Form der Anschauung wahrscheinlich überhaupt nicht, er ist als Raum an sich niemals ein Problem der Darstellung gewesen. Welcher Art die chinesische

Räumlichkeit der Bilder ist, werden wir am besten einsehen, wenn wir vom Wesen der Darstellung in der europäischen Malerei unsern Ausgang nehmen.

Das abendländische Raumgefühl bildete sich in der architektonischen Gestaltung einschließender Innenräume bis zu der Vorstellung von der dynamischen Unendlichkeit des Raumes, wie sie der gotische Pfeilerdom versinnlicht hat. Erst jetzt entstand das Bedürfnis einer Darstellung des Raumes auf der Ebene, und es erschuf sich als Aufgabe wiederum die Gestaltung eines Innenraumes, der nach allen Seiten abgeschlossen und faßbar, ja tastbar begrenzt wie der kubische Behälter der einfachsten Bühne vor dem Beschauer geöffnet ist. Der Betrachter selbst erhält einen bestimmten Standort, sein Auge folgt der Bewegung begrenzender Geraden, und so wird die scheinbare Verkleinerung der Dinge nach dem Verhältnis der Entfernung, so wird die konvergierende Flucht der Tiefenlinien, so wird schließlich die Konstruktion des Horizonts, des einheitlichen Fluchtpunkts und das ganze geometrische System der perspektivischen Projektion entdeckt. So ist die europäische Zentralperspektive entstanden, die uns noch immer die einzig denkbare Form der Raumdarstellung scheint, ja das Gerippe bildet, in dem wir uns überhaupt nur Räume anschaulich vorzustellen vermögen. Aber auch sie hat ihre eigentümlichen Voraussetzungen und damit eng gezogene Schranken. Sie ist ganz rational und beruht auf der Fiktion des räumlich bestimmten Punkts, von dem aus das ruhende Auge einen bestimmt begrenzten Raumabschnitt wie eine Bühne übersieht. Sie ist aus dem plastischen Raumvorstellen entstanden, das in Richtungen denkt und den Körpergrenzen entlangtastet. Ja sie hat die Unendlichkeit des Raumes selber in die mathematisch-begrifflichen Symbole der Horizontlinie und des Fluchtpunkts zusammengezogen. Ihre Weltanschauung beruht auf dem Gegensatz des Ich und der Welt, der unter dem Bilde des anschauenden Betrachters und der Bühne, die er als Wiederbild der Dinge vor sich aufgestellt hat, vorstellbar wird. Sein Verstand baut ihm das Gerüst der Bühne mit der Täuschung des glaubhaften Raums, sein Gefühl indentifiziert sich mit dem Taumelspiel ihrer wechselnden Gestalten, beide aber verbinden sich schöpferisch in dem schwindelerregenden Wirbel der Tiefenbewegung, der Raumtiefe, deren unendliche Gestaltung nun als das eigentliche transzendente Thema der abendländischen Malerei hinter dem Gehalt des Gegenständlichen selber erscheint.

Der Raum als eine ausstrahlende Blickbewegung des punktförmig gedachten Ich in eine bestimmt gerichtete Tiefe ist das Urerlebnis dieser Anschauung, die planimetrische Projektion dieser Bewegung ergibt die räumliche Konstruktion des Bildes. Ob Rembrandt in die dämmernde Nacht phantastischer Kathedralen den Blick hebt, ob Claude Monet die bläulich und golden schimmernde Stadt wie eine Erscheinung aus blauen Nebeln tauchen läßt, immer liegt die Vorstellung des Raumes als einer aufgebauten Tiefe der Gestaltung des europäischen Malers zugrunde.

Wenn wir nun von hier aus den chinesischen Werken uns nähern, so müssen wir immer der Gefahr sehr bewußt bleiben, daß wir doch beim besten Willen das fremde Bild immer wieder mit den europäisch geschulten Augen sehen werden und daß wir uns zur Mitteilung immer noch in europäischen Worten, Begriffen und Vorstellungen bewegen müssen. Die ganze Tiefe des Andersseins wird also, wenn sie wirklich vorhanden, noch nicht einmal genügend zum Ausdruck gebracht werden können, und es muß genug sein, wenn es gelingen wird, entscheidende Unterschiede mehr anzudeuten als endgültig zu formulieren und zu ergründen, wenn es möglich sein sollte, einige Hindernisse des uns gewohnten Anschauens hinwegzuräumen, so daß wir dahin gelangen können, die chinesischen Landschaften einigermaßen so anzusehen und in uns aufzunehmen, wie ihre Schöpfer sie empfunden und gemeint und geschaffen haben. Wenn uns bisher unsere künstlerischen Erfahrungen leidlich noch mitzukommen erlaubten, ist hier endlich der Punkt, der ein grundsätzlich neues Sehen verlangt und der in die Tiefe des Wesens führt.

Wir beginnen mit der Negation. Die chinesische Malerei kennt die Plastik der Form, die wir mit Licht und Schatten der Erscheinung nachbildend modellieren, nicht. Sie ist bei einem ganz zarten und schematisch andeutenden Antönen von den Rändern her stehen geblieben, denn ihr war es wichtig, die Einheit des Wesens in einem Gegenstande zu bezeichnen, ganz unwesentlich das Zufällige seiner Erscheinung unter den immer wechselnden Bedingungen der Lage und Beleuchtung. Sie kennt die Vorstellung von der plastischen Form, gewissermaßen das geistig abgezogene Bild einer Gestalt als des Komplexes aller der Oberflächenbewegungen, die sie umschreiben, ebensowenig. So hat sie auch niemals die Verkürzung der Formen nach der Tiefe zu, die

Wendung der Flächen, die sich ins Bild hineinstürzt, betont und bewältigt. Wir haben gesehen, daß ihre Bezeichnung der Form eine schichtweise, blattartige Durchschnitte übereinanderlegende ist, etwa so wie die Geländebezeichnungen unserer Karten, die mit Höhenkurven die Form der Berge umschreiben. Die Energie der Tiefenbewegung fehlt dieser Malerei vollkommen, sie lebt in der Fläche oder in einem Hintereinander mehrerer Flächen. Daraus geht hervor, daß sie auch die einheitliche Tiefenbewegung des europäischen Raumes nicht kennt und erst recht nicht kennen kann. Ihre Art Räumlichkeit ist eine andere.

Die chinesische Perspektive, wenn wir dies Wort überhaupt gebrauchen wollen, kennt aber auch den einheitlichen Augenpunkt des Bildes nicht. Sie kennt keinen festen Standpunkt des Betrachters. Wir hatten gesehen, daß gerade die Landschaft hier innerhalb der Form des Wandelbildes vorzüglich sich entwickelt haben muß, bei welchem in dem Maße wie die Landschaft vor ihm vorüberzieht, auch das Auge beständig mitzuwandern genötigt ist. Und auch das mit einem Blick überschaubare Bild weist dem Betrachter nirgends einen irgendwie faßbaren Ort an, von dem aus das Ganze als ein Erblicktes zu betrachten wäre, so daß der Boden des Vordergrunds etwa als die Fortsetzung einer gedachten Wirklichkeit erschiene, in die der Zuschauer selber mit einbegriffen ist. Niemals ist die chinesische Landschaft etwa als ein Durchblick durch irgendein Tor, irgendein Fenster oder dgl. als durch einen wirklich gedachten Rahmen gestaltet worden. Da also der feste Augenpunkt fehlt, so fehlt jede Möglichkeit, die Konzeption eines einheitlichen Fluchtpunkts von Tiefenlinien auch nur zu denken. Ja es fehlt noch mehr: selbst die Linie des Horizonts, das anschauliche europäische Symbol der Unendlichkeit des Raums ist der chinesichen Malerei völlig unbekannt; wir suchen sie vergeblich in allen Landschaften, die wir kennen. Und hier wird es klar, daß der Chinese nicht bloß die vorgestellte und aufgebaute Einheit unseres Bildraums gar nicht ahnen kann, es steigt die Vermutung auf, daß er vielleicht sogar die ganze Zweiheit unserer Anschauung, die Dualität von Betrachter und Bild am Ende nicht kennt. Vielleicht hat er mit Bewußtsein überhaupt nie das Bild von dem gedachten Auge aus gestaltet, das es wahrnimmt. Vielleicht malt er die Landschaft nicht als ein Fremder, sondern als ein mit ihr sich Identifizierender, der in ihr selber lebt und webt. Vielleicht

hat ihr Bild für ihn die Wirklichkeit einer freien und eigenen Existenz, die nicht an das aufnehmende Auge gebunden ist. Dann aber müßte man fragen: Ist denn auf dieser Grundlage, die ganz dem Geiste urtümlicher Völker entspricht, überhaupt noch eine räumliche Gestaltung des Bildes möglich und welche Art von Perspektive könnte sich hieraus ergeben? Sei dem wie ihm wolle, gewiß scheint, daß der Chinese niemals eine bestimmte, räumliche Beziehung zwischen der Existenz des Betrachters und der Räumlichkeit der im Bilde dargestellten Landschaft angenommen hat. Er nimmt ein geistiges, nicht ein körperlich schauendes Auge an.

Dennoch mußte auch der chinesische Maler, sobald er überhaupt einen bestimmten Komplex von Erscheinungen darzustellen unternahm, auch irgendeine Methode der Darstellung für ihre räumlichen Beziehungen zueinander finden. Je glaubhafter seine Darstellung als ein Abbild einem wirklich Geschauten sich nähern sollte, um so mehr mußte er auch auf die Merkmale räumlicher Beziehungen, welche die Erfahrung des Auges als die bestimmtesten festhält, seine Aufmerksamkeit richten. Die Malerei der Han, wie sie sich in den Steinreliefs kundgibt, scheint zwar von einem dem ägyptischen sehr nahestehenden Prinzip der Reihung ihrer Gestalten und des Übereinander in der Fläche an Stelle eines räumlichen Hintereinander auszugehen, allein sie kennt doch nicht allein mehr die Profilansicht der Figuren, sondern ebenso auch die Vorderansicht, ja sie bedient sich mit besonderer Vorliebe der Dreiviertelansicht, sie macht von der Überschneidung des Hinteren durch das Vordere bereits einen häufigen Gebrauch, ja sie hat sich bis zu der kühnen Verkürzung von Reiterfiguren in voller Rücken- und Vorderansicht vorgewagt. Die Malerei mußte von hier aus zu weiteren Methoden und Formeln einer sei es auch nur andeutenden Raumbezeichnung kommen. Wir werden das Prinzipielle daran zunächst am besten erkennen, wenn wir ihre Darstellungsweise für geradlinig begrenzte Körper, am besten also für Bauwerke ins Auge fassen und verfolgen, was sich hier an Linearperspektive herausgebildet hat. Da finden wir zunächst in der Hanzeit als die Regel noch eine rein frontale Darstellung von Gebäuden in Aufrissen von vollkommenster geometrischer Klarheit, doch ohne eine Spur von räumlicher Andeutung. Auf denselben Reliefs aber finden sich Wagen, die schräg von oben gesehen dargestellt sind, und zwar so, daß die eine Seite des Kastens

frontal und unverkürzt in der Bildebene erscheint, die zurückweichenden Wände aber von schräg nach oben laufenden, ungefähr parallelen Geraden umrissen sind. Dasselbe Schema einer Projektion in die Fläche findet sich dann auch auf einem Stein, wo schräg von oben der Innenhof eines quadratisch ihn umschließenden Gebäudes zu sehen ist, und diese Darstellungsweise, die wir das Schema der schrägen Niedersicht nennen wollen, ist außerordentlich lange, ja eigentlich bis heute in China für die Zeichnung der Gebäude gebräuchlich geblieben. Wohl findet sich schon auf einem in Stein geritzten Bilderkomplex, der wahrscheinlich dem dritten Jahrhundert angehört, auch dem gegenüber ein Fortschritt: hier ist nämlich ein ganzer, hochgetürmter Torbau in einer Schrägansicht sehr ausführlich dargestellt, bei der er als wirklich übereckstehend erscheint und die beiden Kanten der sichtbaren Gebäudewände schräg verlaufen, allein diese Neuerung ist anscheinend nicht festgehalten worden. Das oben beschriebene, offenbar in der Hanzeit entstandene System der Architekturdarstellung ist in der ganzen Folgezeit das Herrschende geblieben. Man findet die schräge Niedersicht ebenso konsequent in der japanischen Malerei bis ins 19. Jahrhundert wie in den chinesischen Bildern angewendet. Sie entspricht durchaus dem Wesen des vorüberziehenden Bildes der erzählenden Rolle, das ja auch schräg von oben betrachtet wie gemalt wird und in dem zuerst die entgegenkommenden Schrägseiten der Gebäude, dann erst ihre parallel den Bildrändern laufenden Vorderseiten, selten nur beide in entgegengesetzter Folge dem Auge sich darbieten.

Innerhalb dieses Darstellungsschemas für die raumabgrenzenden Bauten fällt nun aber bald stärker, bald weniger deutlich eine Art der Zeichnung auf, die unserem europäisch geschulten Raumsehen schnurstracks widerspricht. Wir sind gewohnt, die schrägen Tiefenlinien als nach der Ferne zusammenlaufend zu denken und konstruiert zu finden, der chinesische Maler aber zeichnet sie anscheinend parallel oder geradezu nach der Tiefe auseinanderlaufend. Man hat darum seit Sandrart gelegentlich von einer verkehrten oder umgekehrten Perspektive der Chinesen gesprochen. Gerade bei den ältesten Beispielen scheint dies am meisten zuzutreffen. Schon bei dem angeführten Hanrelief scheinen die schrägen Tiefenlinien ein wenig nach vorn zusammenzulaufen, auf der Londoner Ku K'ai-chih-Rolle verkürzt sich das Dach des

Himmelbetts rapide nach vorn, dasselbe ist der Fall bei einem Wagendach auf einem buddhisten Votivrelief des 6. Jahrhunderts, und so findet man noch lange gelegentlich Beispiele nach vorn zusammenlaufender Tiefenlinien, wenn auch die genaue Nachprüfung in vielen Fällen besonders der späteren Zeit ergibt, daß es sich tatsächlich um parallel laufende Schrägen handelt, die nur für unser anders gewohntes Gefühl nach vorne zu konvergieren scheinen. Man könnte nun wohl auf die Vermutung kommen, es habe einmal in China eine perspektivische Theorie gegeben, die aus einem begreiflichen Mißverständnis heraus das Zusammenlaufen der parallelen Tiefenlinien nach vorne, d. h. nach dem Auge des Betrachters zu gefordert habe. Aber dem widerspricht doch der Umstand, daß die Schrägen alle nach tief abwärts laufen und erst weit unterhalb des Bildrandes zum Schnitte kommen, während doch der Beschauer oben gedacht ist, und ganz gewiß ist eine solche Theorie niemals konsequent zu praktischer Anwendung und Anschauung durchgebildet worden, da niemals auch nur drei verschiedene Gerade in einem und demselben Punkte sich treffen.

Interessant ist es nun, daß in andern Bildern des chinesischen Kulturkreises gleichzeitig auch Rudimente einer ganz entgegengesetzten Perspektive auftauchen. In buddhistischen Kultbildern der T'angzeit, wie sie in Fresken von Bäzäklik und Tun-huang, aber auch in japanischen Mandalas erhalten sind, finden wir bei zentralsymmetrischer Anordnung des ganzen Bildes die Raumkonstruktion einer frontalen Niedersicht, welche die schrägen Tiefenlinien alle nach der senkrechten Mittelachse des Bildes zu laufen läßt und so einen Blick in die Tiefe zu öffnen scheint, der unserer Anschauung grundsätzlich entspricht. Mochte diese Bild- und Raumkonstruktion nun ursprünglich chinesisch oder wahrscheinlich indisch-antiken Ursprungs sein, jedenfalls ist sie gleichzeitig in China geübt worden, ja wir haben das frappanteste Beispiel eines Nebeneinander der verschiedensten Darstellungsweisen in der Gebäudezeichnung unseres berühmten Wang-ch'uan-t'u des Wang Wei. Hier findet man nebeneinander die frontale Ansicht eines umschlossenen Hofs mit verkürzter Rückwand und nach der Ferne zusammenlaufenden Seitenwänden, dann ein offenes Gebäude, das genau im Gegensatz dazu in schräger Niedersicht mit nach vorne zusammenlaufenden Tiefenlinien gezeichnet ist und endlich mehrere reiche und hochgetürmte Baulichkeiten,

die ebenfalls in schräger Niedersicht, aber wie es scheint, mit parallellaufenden Tiefenlinien entworfen sind. Dieses letzte System scheint das später bevorzugte, aber niemals ausschließlich und konsequent befolgte gewesen zu sein. Gerade das Werk des Wang Wei aber, eines der größten Meister der schöpferischsten Epoche und des Vorbilds aller späteren Landschaftsmaler, zeigt deutlich, daß die Chinesen überhaupt kein einheitliches System der Linearperspektive in unserem abendländischen Sinne besessen haben. Sie haben sich begnügt, das scheinbare Zurückweichen der Gegenstände im Raum da, wo es sein mußte — wie bei den Bauwerken —, in einer schematischen und leidlich glaubhaften Weise je nach Umständen anzudeuten. Es ist ihnen aber niemals der Gedanke gekommen, daß es möglich wäre, die unendliche Ausdehnung des Weltraums durch ein Koordinatensystem von geraden Linien auf die Fläche projiziert zur Darstellung zu bringen. Die chinesische Malerei kennt wohl die Tiefenerstreckung der Gegenstände — also auch der Architekturen — sie kennt aber nicht die Tiefenerstreckung des Raumes als dessen, was zwischen den Gegenständen ist, d. h. sie kennt den Raum in unserem Sinne überhaupt nicht. Diesen Schluß darf man aus dem Vergleich zwischen ihrer und der europäischen Linearperspektive wohl ziehen.

Vielleicht täuschen wir uns, vielleicht hat China einmal eine ganz originale und ganz merkwürdige Konzeption des Landschaftsbildes hervorgebracht. Wir haben schon gesehen, daß die chinesische Malerei eigentlich immer nur das Flächenbild eines Gegenstandes gegeben hat — bei der Baumdarstellung wurde das ganz deutlich — und daß sie, wie bei den Felsen, erst durch eine schichtweise Anordnung solcher Flächenbilder zur Gestaltung plastischer Geformtheit gekommen ist. Ganz ebenso ist es mit dem räumlichen Eindruck der Landschaft. Die Hanzeit hatte das Hintereinander der Gegenstände durch ein Übereinander der Flächenbilder und sie hatte es später bereits durch ihre Überschneidung glaubhaft gemacht, d. h. durch ein Übereinander, wobei das vordere einen Teil des hinteren bzw. oberen Flächenbildes verdeckt. Dies ist nun lange das Grundprinzip der räumlichen Anordnung von Landschaftsbildern geblieben. Vielleicht aber hat man von hier aus doch einmal versucht, eine grundsätzlich universale Gestaltung des Landschaftsbildes zu schaffen, indem man die Flächenbilder von Wasser, Bergen, Bäumen und Wolken nach dem Prinzip einer kosmischen Ordnung, in einer

gewissermaßen kosmischen Perspektive zu einem Gesamtbild zusammenfügte. Es wäre dies die Übertragung eines sozusagen kartographischen Weltbildes in die Malerei, die wir nach dem Zusammenhang von chinesischer Kartographie und Landschaftskunst wohl für denkbar halten können. Der plastische Weltberg der schon erwähnten Weihrauchgefäße ist eine solche Konzeption, und wir besitzen eine Anzahl runder Metallspiegel, die spätestens dem Anfang des 8. Jahrhunderts angehören und die in getriebener oder eingelegter Arbeit ins Rund komponiert eine Darstellung von Meer und fabelhaften Eilanden, Bäumen und Gewölk, bevölkert von Fischen, Landtieren, Vögeln, einsiedlerischen Weisen und Wunderwesen enthalten, bei der man wohl die Idee eines kosmischen Weltbildes von Landschaft annehmen könnte. So ist auch die vierfache Goldlandschaft auf dem Deckel der Shōsōin-Lade als das vierfache Flächenbild eines Gebirgs, das von den Seiten des Rechtecks nach seiner Mitte zu ansteigt, merkwürdig genug angeordnet, so daß man auch hier eine ähnliche Gestaltungsidee annehmen könnte. Der Einwand einer offenbar nur dekorativen Bestimmung dürfte nicht stichhaltig sein, denn auch eine solche Dekorationsweise verrät doch immer den Gedanken einer bestimmten Bedeutung, einen Sinn, der dahintersteckt, und dieser Sinn kann doch wohl kein anderer sein als der, die Landschaft nicht als den Anblick einer bestimmten Gegebenheit, sondern als ein universales Weltbild zu gestalten. Dies wäre zugleich die absoluteste Gestaltung der Landschaft, da sie ganz ohne die Rücksicht auf einen gedachten Beschauer die gegenständliche Welt aus dem innern Gesetz ihrer eigenen Existenz heraus anordnet und aufbaut.

Vielleicht ist dieses kosmische Landschaftsbild als ein frühestes Stadium der chinesischen Entwicklung nur von uns gefordert und konstruiert. Mit Sicherheit aber können wir das Werden der räumlichen Anordnung der Landschaft innerhalb derjenigen Aufgabe und Anschauungsweise verfolgen, die im vorüberziehenden Wandelbilde der Rolle gegeben war. Noch die beiden überlieferten Werke des Ku K'ai-ch'ih besitzen keine fortlaufende und zusammenhängende Landschaft. Bergzüge tauchen auf und sinken wieder unter den Rand des Bildes, einzelne Menschengestalten, ja Bäume scheinen darüber in der Luft zu stehen. Die Verbindung der einzelnen Flächenbilder zu einem einheitlichen Zusammenhang und Gefüge muß aber bald danach

geschaffen worden sein. Bald muß es gelungen sein, Flächenschicht hinter Flächenschicht, Bergreihe hinter Bergreihe aufzureihen und das Hintereinander durch die Überschneidungen des Übereinander anschaulich zu machen. Ja es muß in diesen ersten Jahrhunderten der Landschaft auch die grundlegende Erkenntnis aller Perspektive, daß nämlich das Bild des Entfernten kleiner sei als das Bild des Nahen, den Malern klar geworden und in ihre Bilder aufgenommen worden sein. Auf den Seitenbildern des Tamamushi-Schreins wie auf einem der schon genannten Spiegel sind die oberen und entfernteren Berge jeweils kleiner und in allgemeineren Umrissen gehalten als die unteren und offenbar als näher vorgestellten. Und indem nun in den erhaltenen Werken, in der Landschaft mit dem Elefanten z. B., im Wang-ch'uan-t'u, ja noch im Yang-tse-Bilde des Chü Jan aus einem schichtenweisen Übereinander der einzelnen Flächenbilder die Landschaft Berg über Berg und Kette hinter Kette fast bis zum oberen Rande der Bilder unendlich emporgestuft ist, so wäre man leicht versucht, in europäischer Weise zu sagen, daß hier in gewaltiger Niedersicht von einem sehr hohen Standpunkt aus das einheitlich räumliche Bild einer Landschaft mit sehr hohem Horizont entworfen und gestaltet sei. Aber dies würde doch nicht ganz zutreffen, denn eben ein Horizont ist absolut nicht einheitlich ja überhaupt nicht angenommen, wie die Elefantenlandschaft und mehr noch ihr Gegenstück, eine hier nicht abbildbare Jagdlandschaft beweist. Es ist nur soviel richtig, daß in diesen Werken der T'ang-Zeit und später noch in der Tat nach den oben angedeuteten Grundsätzen ein schichtweises Emporbauen einer hochgestaffelten Berglandschaft in sachlich ununterbrochenem Zusammenhang stattgefunden hat, und daß so die klare Vorstellung einer räumlichen Ordnung entsteht. Aber merkwürdig und wiederum gegensätzlich zum Europäischen ist es gleich wieder, daß überall, und im Wang-ch'uan-t'u besonders deutlich, nicht auf dem Vordergrund das Hauptgewicht der Darstellung liegt, sondern in einer breiten, mittleren Zone. Der Vordergrund, das vordere Ufer des Wasserlaufs ist klein und gleichgültig, rutscht gleichsam ab nach unten, und ebenso verlieren sich bei Wang Wei die oberen und ferneren Berge gleichsam nach oben, und nur noch wie ein begleitender Ausklang des vor ihnen kräftiger angeschlagenen Themas, und vollgewichtig rollt nur in der Mitte das mächtige Band von Wassern und Hügeln, Hainen,

Gebäuden und Bergen dem Betrachter vorüber. In dieses wird seine Anschauung, ob er es will oder nicht, mitten hinein versetzt, nach der Nähe wie nach der Ferne klingt sie nur leise mehr ab. In dieser Weise hat die T'ang-Zeit, wir wollen nicht sagen den Raum, sondern das Räumliche der Landschaft gestaltet.

Hier ist ein Intermezzo einzuschalten, das die Kunstliteratur überliefert hat. Es beweist, daß die grundsätzlichen Fragen der Raumdarstellung in den nächsten Jahrhunderten hier und da die Geister beschäftigt haben. Li Ch'êng, der in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts lebte, war einer der größten chinesischen Landschafter, und nach seinen Werken haben sich die meisten der späteren Meister gebildet. Von ihm berichtet nun Shên Kua, ein Kritiker, der kaum hundert Jahre nach ihm lebte: er habe die Pavillons, Türme und andere Gebäude, die er in die Berge seiner Landschaften setzte, mit aufgekrempten Dachrändern gemalt, so daß der Beschauer nach oben blickend sie von unten sah. Denn er meinte, der Standpunkt des Betrachters sei unterhalb des Gegenstandes, so wie ein Mann, der am Fuß einer Pagode steht, ja auch ihre Dachsparren über sich erblicke. Danach hat also Li Ch'êng zum mindesten in diesem einen Punkt, bei den Bauten in der Landschaft, den Versuch einer perspektivischen Anordnung gemacht, die dem Grundsatz der europäischen Anschauungsweise entspricht. Ob er seinen Gesichtspunkt mit Konsequenz für die gesamte Anordnung des Landschaftsbildes durchgeführt hat, wissen wir nicht. Es ist kaum wahrscheinlich und ist jedenfalls ohne Folgen geblieben, denn Shên Kua fährt fort: „Diese Überlegung ist falsch. In der Landschaft nämlich gibt es ein Verfahren, große Dinge zu sehen, als wären sie klein. Würde man nun die abgebildeten Höhen ebenso betrachten, wie man die wirklichen ansieht, nämlich von ihrem Fuß aus nach dem Gipfel blickend, so könnte man unmöglich mehr als einen Höhenzug zugleich erblicken, nicht aber Bergkette hinter Bergkette, und ebenso blieben die Schluchten und Täler in den Bergen unsichtbar. Ebenso könnte man den Innenhof eines Hauses nicht sehen, noch was in den Rückgebäuden sich zuträgt. Man kann unmöglich die Regel aufstellen, daß, wenn ein Mensch auf der Ostseite eines Berges steht, dessen Westseite sodann die entferntere Landschaft verdecken (eigentlich: enthalten) muß, unter solchen Bedingungen könnte überhaupt kein Bild gemalt werden. Li Ch'êng kannte das Verfahren

nicht, durch das man große Dinge als klein erscheinen läßt. Mit diesem Verfahren aber kann man Wirkungen von Höhe und Ferne besser erreichen als mit dem bloßen Aufkrempen von Häuserecken." Man sieht, die überlieferte chinesische Anschauungsweise hat sich gegen jede störende Neuerung konsequent wieder durchgesetzt. Die Beziehung auf einen tatsächlichen, körperlichen Standpunkt des Betrachters ist abgelehnt.

Dennoch vollzieht sich in den Jahrhunderten der Sung-Dynastie eine allmähliche, aber klar ausgesprochene und entschiedene Wandlung der landschaftlichen Raumbezeichnung. Sie zeigt sich nicht so sehr in einem prinzipiell anderen Sehen als in der Komposition der Bilder. Es bleibt nicht bei dem bandartigen Abrollen hintereinander geschobener Flächenbilder, und die Mittelzone verliert an Interesse. Vergleicht man die drei Landschaftsrollen des Wang Wei, des Chü Jan und des Kuo Hsi, so sieht man, wie im Lauf der Jahrhunderte — europäisch gesprochen — der Horizont sinkt. Auch bei Kuo Hsi ist der Vordergrund noch untergeordnet, aber in seiner Landschaft tritt nun ein entschiedenes räumliches Durchbrechen der geschlossenen Bergketten ein durch Täler und Durchblicke, die sich nach der Tiefe zu öffnen. Was schon der Landschaft mit dem Elefanten trotz der kulissenhaften Berge rechts und links ein merkwürdiges Erlebnis von Raumbewegung gab, dieser tiefe, schweifende Blick in die Ferne des zurückgeschwungenen Tals, und was hier noch ohne Konsequenz mehr angedeutet als bildnerisch durchgeführt war, was bei Chü Jan nur in dem Vor und Zurück des gewundenen Stromtals unbestimmt sich aussprach — Kuo Hsi hat Ernst gemacht mit dem Durchbruch in die Tiefe. In dem hier abgebildeten Teil seiner Rolle geht rechts das Flußtal beinahe senkrecht bildeinwärts in die Ferne, und dies Zurückfliehen ist durch das Hintereinander der Uferzungen, die bald von links, bald von rechts hereinschneiden, ebenso klar erlebbar gemacht wie das Zurückgehen der begleitenden Berghöhen durch den Aufbau ihrer gestaffelten Schichten, links aber ist der Durchblick zwischen den Felsen des Vorder- und Mittelgrunds auf einen entfernten Tempelhain nur mehr durch den Gegensatz des Nahen und des Fernen deutlich gemacht, nach dem „Verfahren, das große Dinge als klein erscheinen läßt", nämlich durch die Verkleinerung und Verundeutlichung des Entfernten.

Auf diesem Wege ist man nun sehr rasch weitergegangen. Noch Chao

Ta-nien gibt einen Überblick über seine in die Höhe gestufte Landschaft vom Vorderen bis in die Ferne, noch der vermeintliche Wu Tao-tse macht durch ein kulissenhaftes Hereinschneiden von rechts und links das Zurückfliehen seines Bergtals glaubhaft. Aber schon in dem Berliner Strombild des Kuo Hsi ist der Mittelgrund entschieden ausgeschaltet, und allein aus dem optischen Gegensatz des nahegedachten Vordergrunds und der klein und undeutlich erscheinenden Ferne ist der räumliche Eindruck des Bildes entwickelt. Damit haben wir ein neues Prinzip der räumlichen Bildkomposition, das nun im wesentlichen die Sung-Malerei beherrscht. Es ist nirgends mit größerer Schärfe und Wirkung ausgesprochen als in den Werken des Hui Tsung und des Hsia Kuei. Hsia Kuei schiebt die blühende und kraftvolle Silhouette seiner Vordergründe keck herein ins Bild, dagegen tauchen nun die blaß aufdämmernden Ränder seiner Berge, oder das in tausend Nebeln ungewiß schwebende, jenseitige Ufer wie in eine unendliche Ferne, und der stärkste Eindruck des Räumlichen ist scheinbar ganz mühelos erreicht. Kaiser Hui Tsung malt selbst die Ferne nicht mehr, er setzt einen Vordergrund hin, er deutet, durch einen schmalen Luftraum getrennt, dahinter ein kleines Fragment, wenn man so will eines Mittelgrundes, hin, in ungewissen Tönen nur aus dem Nichts hervortauchend, und schon ist die ganze Atmosphäre unendlich lebendig, und glaubhaft, das ganze Bild eingetaucht und erfüllt von einem Luftraum, der mit der Ahnung unermeßlicher Fernen den Beschauer einfach bezaubert. Von dem überschauten und aufgeschichteten Gegenstandsraum der älteren Kunst ist keine Spur mehr übrig. Durch die Unterschiede des Tons und der Deutlichkeit zwischen der nahen und der entfernteren Erscheinung wird die Vorstellung von der Unendlichkeit eines Luft- und Weltraums wachgerufen. Aus dem faßbar begrenzten und darstellbaren ist ein potentiell unbegrenzter und nur, indem er die Erscheinung selbst modifiziert, im Bilde andeutbarer Raum geworden. Es ist klar, daß für die Entstehung einer solchen Anschauung Zeichnung und Komposition nicht mehr maßgebend sind, sondern eine jahrhundertelange Beobachtung der Atmosphäre und ihrer Wirkungen auf die Erscheinung: das, was wir Abendländer etwas einseitig die Luftperspektive genannt haben.

Schon in den ersten Jahrhunderten der Landschaftsmalerei müssen die Maler es bemerkt haben, daß die Flächenbilder der Berge und Höhenketten,

die sie hintereinander aufreihten, in der Natur nicht mit der gleichen Deutlichkeit wahrgenommen werden. Das Entfernte erscheint unbestimmter, blasser und lichter, und wenn die vorderen Berge in grünlichen Farben prangen, so verlieren die entfernten sich in immer ausgesprocheneres Blau. Die alte Blau- und Grün-Malerei, wie sie von Li Sse-hsün überliefert ist, beruht gewiß auf dieser Beobachtung. Ferner scheinen die Chinesen sehr frühe schon auf die Nebel und Dünste, die zwischen den Bergen in den Tälern lagern, aufmerksam geworden zu sein, und von da bis zu der Einsicht, daß eben die dunsterfüllte Luftschicht, die zwischen einem Höhenzug und dem nächsten liegt, die veränderte Erscheinung des entfernteren bedingt, konnte der Weg nicht weit sein. Vielleicht dürfen wir schon eine Nachricht aus dem 6. Jahrhundert auf die Anwendung solcher Erkenntnisse in der Malerei beziehen: sie besagt, daß Chan Tse-ch'ien mit der Anwendung der Farbe wie aus einem Nebel seine Darstellungen entwickelt habe. Gewiß aber ist es, daß der große Wang Wei im 8. Jahrhundert in seiner Abhandlung über die Landschafterei die Eigenschaft der Ferne, daß sie die Dinge verundeutlicht und verschwimmen läßt, aufs schärfste betont hat. „Ferne Menschen haben keine Augen, ferne Bäume keine Zweige, ferne Berge keine Felsen, sondern sind unbestimmt wie Augenbrauen, fernes Wasser hat keine Wellen, sondern steigt auf und reicht bis an die Wolken." Er geht weiter und wendet dem Wetter sein Augenmerk zu: „Wo Regen fällt, da muß Himmel und Erde nicht zu unterscheiden, Osten und Westen nicht zu erkennen sein. Wo Wind ohne Regen weht, da darf man bloß die Zweige, nicht die Blätter der Bäume sehen. Wo Regen ist ohne Wind, da müssen die Wipfel der Bäume sich neigen, die Wanderer müssen Schirme und breitrandige Hüte, und die Fischer ihre Strohmäntel tragen." Und er fährt weiter fort und erörtert in ihren Hauptzügen die Unterschiede zwischen dem Bilde derselben Landschaft, wenn sie am Morgen oder am Abend, im Frühling, Sommer, Herbst oder Winter gesehen wird. Hier haben wir also ganz unwiderlegbar die bewußte Beobachtung der atmosphärischen Erscheinungen, der Veränderungen, die sie für den Anblick der Dinge bedingen, und die systematische Anwendung dieser Beobachtungen in der Landschaftsdarstellung.

Es mehren sich von da ab die Zeugnisse der Kunstliteratur, die von der Kunst der größten Meister berichten, gerade die Atmosphäre im Bilde lebendig

und wirksam zu machen. Von Chang Tsao, Wang Weis Nachfolger, heißt es, aus seinen kühnen und breiten Pinselzügen seien, wie es ihn antrieb, Nebel und Dunst und glühende Abendhimmel, die Schrecken von Frost, Wind und Regen entstanden. „In seinen Landschaften gab es schimmernde Höhen und liebliche Täler, Berge nahe dem Auge oder Kette hinter Kette bis in eine weite Ferne sich erstreckend. Er vermochte eine Felsenklippe zu malen, die fast über einen zu stürzen schien, oder einen Wasserfall, der heulend hervorsprang und der im Vordergrund einen kühlen Schauder einem über den Rücken trieb, in der Ferne aber die Grenzen des Himmels zu berühren schien.“ Man sieht hier deutlich, wie aus der Hingabe an die Wirkung der Erscheinungen, nicht aus theoretischen Erwägungen und Erkenntnissen, die Kunst der Luftdarstellung sich entwickelt hat. Von Li Ch'êng wird dann berichtet, die Tönungen der Atmosphäre in der Gestalt von Dampf, Wolken, Schnee oder Nebel hätten seine Landschaften besonders ausgezeichnet und seien die unmittelbare Schöpfung seiner eigensten Eingebung. Bald danach war Tung Yuan berühmt als Maler von Herbstnebeln und Landschaftsfernen. Er soll keine Phantasiegebilde, sondern immer wieder die Höhen seiner Heimat mit ihren Felsgipfeln, Schluchten und Tälern, in all ihrem verschiedenen Aussehen bei Wind und Regen und Nebel gemalt haben. Von einem Sonnenuntergang ist die Rede, wo ein Dorf im Abendschein aus den Tiefen des Bildes hervorschimmert und die fernen Gipfel sich im Schatten verlieren. Chü Jan, sein Schüler, malte ein Bild: Berggipfel in Morgennebeln. Bekannt sind die acht Motive von Hsiao und Hsiang, die, wie es scheint, im 11. Jahrhundert von Sung Ti zuerst gemalt worden sind: es sind Stimmungen von Wetter und Jahres- und Tageszeiten, die eine aufs feinste entwickelte Malerei der Atmosphäre voraussetzen. Bekannt ist auch Kuo Hsis Abhandlung über „Ferne, Tiefe, Wind und Regen, Licht und Dunkel und über die Verschiedenheiten von Nacht und Morgen in den vier Jahreszeiten.“ Solche Stellen machen es klar, was in diesen Jahrhunderten die wesentlichen Probleme der Malerei gewesen sind und auf welchen Errungenschaften auch die späteren noch jahrhundertelang weitergebaut haben.

Es ist dies gewiß einmal der Eindruck der Ferne durch das Blasserwerden der Dinge, das was wir Luftperspektive nennen, so wie wir ihr Kleinererscheinen als das Grundprinzip der Linienperspektive kennen. Gewiß ist

dies von den Malern früh erkannt und mit großer Klarheit und Wirkung verwertet worden. Vergleicht man die große Rolle des Chü Jan, diejenige des Kuo Hsi und wieder die ferne Uferlandschaft des Hsia Kuei, so wird es deutlich, wie sich der Blick hierfür und die Feinheit der beobachteten Nuancen von Generation zu Generation vervollkommnet haben muß. Was bei dem ersten noch schematisch, ist bei dem zweiten schon viel differenzierter und tritt endlich bei dem Jüngsten mit einer unendlichen Freiheit und Lebendigkeit hervor, die den unmittelbaren Eindruck einer nur selten so erlebten Tiefe und Ferne der Landschaft gibt. Aber es ist eben nicht bloß so, daß hier das Blassere entfernter scheint, sondern entscheidend ist der viel intensivere Eindruck von Luftigkeit, Feuchtigkeit, kurz von atmender Atmosphäre, die nun das jüngste der Bilder erfüllt. Nicht durch die Luft eine Perspektive des Raums, sondern wie es ja schon aus all den angeführten Stellen hervorgeht, die alles erfüllende Luft selber, die Lebendigkeit der Atmosphäre haben die chinesischen Maler im Bilde zu fassen gesucht, und darin haben sie in langem Bemühen immer Erstaunlicheres auf der Seide verwirklicht.

Das Prototyp dieser mannigfaltigen Lufterscheinungen ist der Nebel, aus dessen lichter Unfaßbarkeit unmerkbar mählich ein Gegenstand emportaucht, oder in den das bestimmt Gesehene leise dämmernd sich verliert. Will man diese Erscheinung malen, so ist es nur möglich durch den langsamen und ganz unmerkbaren Übergang von einem helleren in einen dunkleren Ton, die Deutlichkeit der Farben wird hierbei mehr schaden als nutzen können, und so ist es nur natürlich, daß eine Malerei, die immer mehr auf die Beobachtung solcher Tonunterschiede und äußerst reicher Tonskalen ihre Gestaltung aufbaute, in ebendemselben Maß zur Reduktion und schließlich zu einem fast völligen Verzicht auf die Farbigkeit des Bildes kommen mußte. Zum mindesten in der Sung-Zeit ist die wesentliche chinesische Malerei eine Malerei in Monochrom. Diese Kunst entwickelte aber nun in den Gradationen der verdünnten Tusche und zwar von den leisesten, hauchartigen Übergängen des zarten und kaum mehr sichtbaren Tons bis zu den kräftigsten Gegensätzen des Hellen und des Dunklen, des Bestimmten und des Zerfließenden ein so unendlich reiches Ausdrucksmittel für die Erscheinungen der Atmosphäre, daß seine Möglichkeiten in vielen Jahrhunderten nicht ausgeschöpft worden sind. Und es bildete sich zugleich mit ihrer bildnerischen

Bewältigung, und an und in ihr, eine solche Feinfühligkeit des Sehens von Hell- und Dunkelphänomenen in der Natur, eine solche Empfindsamkeit für jede in Tönungen faßbare Regung und Schwankung der Atmosphäre, für ihr Lichtwerden oder Dunkler-Hinabdämmern, für ihre Dichtigkeit oder Dünne, Feuchtigkeit oder Trockenheit, wie sie im Abendlande überhaupt nie existiert hat und wie sie namentlich unserer Malerei immer unfaßbar geblieben ist. Nicht die Tiefe der Berge und Täler, sondern das Leben der Luft und des Wetters um die Berge und Täler, die Dämmerungen von Abend und Morgen und das Weben der Jahreszeiten haben die Chinesen gemalt und dies haben sie als den Odem, das Herz und den Pulsschlag des Gebirges bezeichnet.

Wie sich im Einzelnen hier die Ausdrucksmittel und die Fähigkeit der Darstellung entwickelt haben, das zu verfolgen, sind die erhaltenen Werke besonders der entscheidenden früheren Zeit zu lückenhaft. Genug, daß wir das allgemeine Prinzip und das Werden in seinen gröbsten Zügen noch zu erkennen vermögen. Hält man etwa die vorher erwähnte Landschaft des Hsia Kuei neben das Bild des Chü Jan, so sieht man deutlich die Wandlung, die in etwa 250 Jahren sich vollzogen hat. Beidemal sind die aus dichten Nebeln emporwachsenden Uferberge eines großen Wassers das Thema. Das Werk der Chü Jan ist gewaltiger in der Größe seiner Vision, aber das Bild des Jüngeren ist sehr viel wahrer in der Überzeugungskraft seiner Erscheinung. Dort ein unendliches, doch schematisches Emporwachsen dunkler Bergsilhouetten aus matten Nebeln, hier ein Eingetauchtsein der entfernten Ufer und Berge in die lichte Feuchte des morgendlichen Nebeldufts, mit der ganzen Klarheit und dem ganzen Schmelz des Fernbilds gesehen. Dort wallt und dunkelt wohl Luft hier und da zwischen den Bergzügen, aber hier erfüllt sie mit der gleichen feuchten Frische bis in seine Tiefe das ganze Bild. Und so finden wir dort eine Bildfläche voll trüber und dumpfer Töne, finden sachlich Einzelnes an Einzelnes gereiht, hier eine absolute Lichtheit des Bildes, aus der nun in ganz zart hingehauchten Tönen und mit den subtilsten Nadelstichen einer andeutenden Zeichnung nur eben soviel von der Gegebenheit der Landschaft sich entwickelt, als nötig ist, um dem Ganzen die vollste Wirklichkeit und doch noch dies Versunkensein im einhüllenden Duft der Frühe zu geben. Ein antönendes Wachrufen der Dinge aus dem Nichts der umlagernden Atmosphäre, als welches nun grundsätzlich der lichte Bildgrund

benutzt wird, erscheint jetzt überall als das Geheimnis dieses letzten und verfeinertsten Stils der großen chinesischen Landschaft. Sie lebt nur im schwebenden Duft und im andämmernden Ton, und sie will aus einiger Entfernung ihr Bild gesehen wissen, wo dann als Nebel und Wasserdunst die schwebende Weiße erscheint und traumhaft aus den hingedeuteten Flecken und Strichen ein Tal und Berge, Wälder und Hütten und Menschen, eine Brücke oder ein Wassersturz Gestalt und Leben gewinnen. Auf diese Weise aber werden so unfaßbare Dinge darstellbar wie das Zerstreuen der Morgennebel an einem Herbsttag in den Bergen, und verständlich der Ausspruch eines Sung-Schriftstellers, daß es leicht sei, den Übergang von schönem Wetter in Regen zu malen, sehr schwer aber das Aufheitern aus dem Regen wieder zur Klarheit, oder wenn ein Maler ein Bild namens Wind, Nebel und kommender Regen malt, in welchem ein dumpfes Helldunkel die Dinge halb einhüllt und halb noch zeigt. Kennen wir doch die Nebel-, Regen- und Schneebilder der Chao Ta-nien, Li Ti, Ma Yüan, Liang K'ai und anderer und wissen, wie fein sie beobachtet, wie sehr sie aus dem Gefühl der Atmosphäre heraus gestaltet sind.

Also nicht der Raum, sondern die Luft ist hier gemalt worden, und erst durch dieses Medium entsteht der Eindruck einer räumlichen Tiefenerstreckung der Landschaft. Es ist dies wichtig, denn wiederum sind es lagernde Schichten, ruhende Wesenheiten, die in den Tonskalen der Atmosphäre wie einst in den hintereinander gestuften Flächenbildern der Dinge selbst den chinesischen Bildraum für unser Auge erlebbar machen. Nirgends wird der Blick zu einer Tiefenbewegung veranlaßt. Weder die Plastik eines Gegenstandes reißt ihn um seine Kante herum in die abgewendete Richtung, noch leitet das empfundene Liniensystem einer in die Ferne sich bohrenden Perspektive mit jähem Erlebniszwang das Auge hinein in den Wirbel des Tiefenraums. Vor dem Sinn des Chinesen schwebt ruhend Flächenbild hinter Flächenbild, zwischen ihnen gebreitet liegt wallend die unendliche Atmosphäre, ja aus ihr gehen wie aus einem Mutterschoß oder wie aus der raumlosen Sphäre des Traumes die Bilder der Dinge wechselnd hervor und versinken wieder in ihr. Diese für sich selber nicht wahrnehmbare, virtuell nur vorhandene Atmosphäre ist der wahre Raum der chinesischen Landschaft, seine auszeichnende Dimension aber ist eben nicht die Tiefe, die wir durch eine Bewegung gemäß unserem Ort- und Körpergefühl erleben, sondern als seine Dimension dürfen

wir wohl die Ferne bezeichnen. Immer ist das chinesische Bild ein Fernbild. Mag es selber wieder in sich einen Vordergrund und eine Ferne unterscheiden, so steht doch auch der Vordergrund niemals in irgendeiner körperlich-räumlichen Beziehung zu dem Schauenden, beide sind unter dem Gesichtswinkel einer weiten, einer überhaupt in keiner Weise meßbaren Entfernung gesehen. Der schauende Sinn der Seele empfängt und erlebt dies fern schwebende Bild, es wallt vor ihm, taucht auf und verdämmert wieder, aber niemals ist ein körperliches Leben und Sichbewegen in diesem Bilde dem Schauenden denkbar, er kann nicht hineingehen, sondern nur träumend mit seiner Seele darinnen sein. Darum wirkt trotz allem, was sie an räumlichen Merkmalen in sich trägt, die chinesische Landschaft so leicht und mit Recht in diesem Sinne als raumlos. Dem Abendländer scheint sie versunken und fremd wie unter tiefen Wassern zu atmen, und wenn er aus ihr jene andere Art des körperlosen, des fernen Schauens allmählich nicht lernt, so wird sie ihm immer unerklärbar fremd und in ihrer Tiefe unheimlich verharren. Dieser Kunst fließt Nähe und Ferne in Eines, so wie es von Li Ch'êng hieß, was in seinen Bildern nah erscheine, sei bei näherem Schauen tausend Meilen fern, wenn man aber Fan K'uans Fernen betrachte, so schienen sie nah. „Denn beide haben ihren Schöpfungen Leben verliehen.“ Es ist das ruhende Auge der Seele, vor dem ihre schattenhaften Bilder auftauchen und wieder hinabdämmern. Dies Auge hat nicht den Ort und nicht die Bewegung des Leibes und nicht den Raum, der in die Tiefe sich stürzt. Und jenes Leben der Bilder hat mit dem körperhaften Leben nichts gemein.



IV. DIE KOMPOSITION

Wenn in der Tat nicht der Formen nachtastende und in die Tiefe sich bohrende, aktive Blick, sondern das unbewegt ruhende Schauen des Auges die Welt des chinesischen Bildes, gleichsam leidend, empfängt und erlebt, so ist doch darum diese Bildwelt selber keineswegs eine starre und unbewegte. Fast in jedem dieser Bilder fühlen wir eine Bewegtheit, die wenig oder nichts mit der tatsächlichen Gegebenheit seines Vorwurfs zu tun hat, die vielmehr als das eigentliche Geheimnis seiner künstlerischen Gestaltung erscheint. Und wenn wir nach einem ersten bezeichnenden Wort für das Wesen der chinesischen Bildkomposition suchen, so kann es kein anderes als Bewegung oder Bewegtheit sein. Es gibt stille Bilder, die scheinbar nur sachlich die leis atmende Stimmung einer ruhigen Landschaft wiederspiegeln, aber auch ihnen gibt bei näherem Zusehen eben dieser durch ganz bestimmte Kunstmittel spürbar gemachte leise Atem das feine Leben, das uns entzückt und ergreift. In andern ist deutlicher und rauschender Bewegung selber das große Thema, ob es das Ziehen des Stroms oder der niederdonnernde Wassersturz, ob es

Regen oder Sturm oder das Auflichten der Nebel, ob es endlich das wogengleiche Auf und Nieder der Berge, Kette hinter Kette unendlich geschwungen, und der Atem der Täler und Schluchten ist, die in riesigen Visionen vor uns aufdämmern. Ja es ist hier in China allein auf der Erde eine Form des Bilds und der Landschaft entstanden, deren Wesen auch äußerlich in nichts andrem als eben der Bewegung vorüberziehender Bilder sich ausspricht. Das Betrachten der Rolle kann als ein Sinnbild gelten für jedes Erleben und Gestalten dieser Malerei, immer gilt es: das Auge ruht und das Bild bewegt sich.

Diese Bewegung nun, die in allen Bildern lebt, hat nirgends den Charakter des Wilden, des Regellosen, des Ausschweifenden und irgendwelche Grenzen Sprengenden, sie ist überall gebändigt und getragen vom gesetzmäßig pulsenden Takt eines durchwaltenden Rhythmus. Man hat auch nirgends das Gefühl eines gleichmäßigen Verlaufs ohne Anfang und Ende, sondern eine jede Bewegung ist merkwürdig wieder in sich selber gebunden und zurückgeschränkt, ist aufs vollkommenste in sich geschlossen, und diese Geschlossenheit in sich selber verleiht fast einer jeden chinesischen Komposition die Intensität eines Lebens, das aus sich selber quellend in sich selber wieder zurückkehrt, so wie der Kreislauf des Bluts unaufhörlich den Körper durchpulst. Schon die geheimnisvolle Ornamentik der ältesten chinesischen Bronzegefäße, Jahrtausende vor unsrer Zeitrechnung in der Nacht einer Urwelt entstanden, hat vor allem Gegenstand in hundert abstrakten Linienzügen immer wieder die Bewegung gestaltet, die in sich selber zurückrollt — das alte Donnerband des chinesischen Mäanders — immer wieder der einen Bewegung die entgegengerichtete gegenübergestellt, so daß beide einander die Wage halten, immer wieder durch eine solche drängende Polarität von Bewegung und Gegenbewegung, von Akzent und Gegenakzent jene dumpfe Gebundenheit des tief von Leben erfüllten Gebilds geschaffen, die noch uns Spätgeborene mit unerklärten Schauern der Ehrfurcht befängt.

Und dieselbe Rhythmik, da sie nun in Gegenständen sich aussprach, belebt und bewegt die Figurenreihen der Han-Reliefs. Die gleitende Kurve, die sich hinausschwingt und in sich zurückkehrt, umreißt Gewand und Menschenbewegung, dem Schwung antwortet immer der Gegenschwung, und das geheime Gesetz, das die einzelne Gestalt durchwirkt, bewegt nun auch die

Gereihten, daß Neigung und Wendung immer wieder einander antwortend begegnen und eines im andern verschränkt und beschlossen wird. Dieser pulsende Rhythmus beseelt alle und jede Erscheinung: der Galopp der Reiter stürzt sich vorüber, so daß man im Ausgreifen der Rosse den Takt der stampfenden Hufe zu hören meint, und ihnen entgegen schwingt sich in mächtigen Kurven der Baum, so daß sich, Bewegung gegen Bewegung, wiederum das Ganze rundet zum in sich klopfenden und beschlossenen Kreis. Ja wo nun selbst das scheinbar verborgenste Leben dargestellt wird im beinah starren und unbeseelten Gebild: im Baume, im Felsen selber wird ein inneres Leben und eine Bewegung erfühlt und durch den Rhythmus antwortender Kurven ein Wachstum und ein Gefügtsein in sich ausgedrückt. Auch in der Konzeption der Landschaft und in ihrer bewußten Fügung zum Bilde mußte dieses gestaltende Grundgefühl mit Notwendigkeit seinen Ausdruck finden. Ist es doch mehr als ein bewußtes Prinzip, es ist fast wie ein Pulsen des Lebensstroms selber, das schöpferisch hier sich ausspricht.

Ich glaube, wir befinden uns hier in vollkommener Übereinstimmung mit den chinesischen Künstlern und Weisen, die über die Kunst der Malerei nachgedacht haben. Der älteste Theoretiker auf diesem Felde scheint der Maler Hsieh Ho gewesen zu sein, der zu Ende des 5. Jahrhunderts einen Traktat über die Malerei verfaßt hat. In ihm sind, in die vieldeutige Kürze von je vier Wortzeichen zusammengepreßt, jene berühmten sechs Grundsätze der Gestaltung aufgeführt, die bis zum heutigen Tag eine kanonische Geltung behalten haben. Sie lauten nach meiner von den bisherigen etwas abweichenden, aber möglichst wortgetreuen Übertragung:

1. Des Lebensstroms Kreisen gebärt die Bewegung.
2. Der Rippenfügung Gesetz vermittelt der Pinsel.
3. Entsprechend den Wesen umreiß ihre Gestalt.
4. Je nach den Arten leg an die Farben.
5. Den Plan teil ab nach bestimmter Ordnung.
6. Der Gestalten Vorbilder überträgt die Zeichnung.

Man kann, wie alle bisherigen Ausleger, über die Bedeutung einzelner Worte und Sätze verschiedener Meinung sein. Man kann sich auch darüber streiten, ob der Sinn des Ganzen eine Anleitung für den Maler sein soll, nach der er

bei der Gestaltung verfahren soll, oder ob es mehr vom Betrachtenden aus eine Stufenfolge von Grundsätzen für die Bewertung von Kunstwerken darstelle. Gewiß ist aber, daß das Höchste und Unentbehrlichste an der ersten Stelle steht, daß von da ab ein Herabsteigen bis zum Kleinsten und Unbedeutendsten stattfindet, und daß sich diese Stufenfolge ebensowohl auf die Schöpfung selber, wie auf die Wertung des geschaffenen Werks ausdeuten läßt. Und so steigt die Stufenreihe empor von der Übertragung gegebener Vorbilder, von der Einteilung des Bildes nach genauen Maßen zum sinngemäßen Anlegen der Farben und zum wesengemäßen Umreißen der Gestalten, und von hier erhebt sie sich zu dem Wesentlichsten und Grundlegenden der Gestaltung: zum Gesetz der Struktur sei es des Einzelnen, sei es des Ganzen, wie es in seinen großen Wesenszügen der Pinsel hinschreibt, und von da bis hinauf zur innersten Wesensbewegung, die dem kreisenden Strom des Lebens geheimnisvoll entquillt. Wir dringen so vom Äußern bis ins innerste Herz der Gestaltung und sehen, daß jene bewegende Urgewalt des Rhythmus dem Chinesen selber als das Erste und Bedingende seiner Kunst gilt, so wie es der Kommentator ausspricht: Vom Gesetz der Gerippefügung an kann man die fünf Grundsätze erlernen, allein des Lebensstroms Kreisen beruht in einer Gabe, die man von Geburt an haben muß. Daß aber dieses nicht bloß als ein Unbewußt-Schöpferisches allem Großen zugrunde liegt, sondern daß es mit vollkommener Gewalt und Deutlichkeit überall in der Konzeption und Komposition der Bilder sich ausdrückt, das zeigt unverkennbar die ganze Entwicklung der chinesischen Landschaft.

Von einer Komposition des Landschaftsbildes kann erst da die Rede sein, wo die Landschaft als das eigentliche und ausgesprochene Thema des Bildes erscheint. Sehen wir ab von den hier vermuteten Versuchen einer kosmischen Gestaltungsweise und lassen wir auch die gelegentlich wohl öfters angewendete Form des Einzelbildes beiseite, für die etwa die Landschaft mit dem Elefanten — Einlegebild eines Saiteninstruments — ein Beispiel wäre, so zeigt sich das vorüberziehende Bild der Rolle als die Hauptaufgabe der älteren Zeit, innerhalb deren die Maler ihr Bild zu gestalten hatten. Es ist wohl kein Zufall, daß hier immer wieder das Bild des Flusses, des Stromes erscheint. Für eine Kunst, die den wandelnden Anblick, d. h. im Ablauf des Bildes ebensowohl die Zeit als die räumlichen Dimensionen in Einem zu gestalten hatte,

mußte mehr als für irgendeine andere Bewegung und Bewegtheit als das vor allem Auszudrückende erscheinen und es mußte der geheimnisvolle Rhythmus des Fließens, das endlose Wallen des Stroms als naturgemäßes Substrat und Gegenstand dieser Anschauung sich darbieten. Das Bild des Stroms ist Bewegung ohne Anfang und ohne Ende, es ist im nämlichen Augenblick der ewige Wechsel und auch die ewige Dauer. Der Strom als Gegenstand des Bildes regt sogleich die Vorstellung der Bewegung an, und indem das Auge mit seinem Hinabgleiten oder ihm entgegen ein Vorüberziehen empfindet, ist ihm das stete Sichwandeln der Bilder natürlich, die in den Gestaltungen seiner Ufer die Rolle vor ihm entlang sich entwickeln läßt. Ein Rhythmus des Übergangs von dem einen in das andere, ein Rhythmus des ewigen Wechsels muß nun in gleitenden Linienschwüngen das Bild bewegend erfüllen, in einem wogenhaften Anschwellen und Wiederhinabgleiten muß das eine dem anderen weichen, und dieser geforderten Rhythmik mußte das Auf und Nieder der Bergformen und Bergumrisse als das gegebene Substrat sich einstellen. So entsteht denn eine Kunst der beständigen rhythmischen Bewegtheit und Bezogenheit, die das Vorüber von Berg und Tal als ein unaufhörlich wallendes Wechseln von Bildern bemeistert, nicht das Einzelne für sich, sondern jedes aus seinem Verhältnis zum Vorangehenden und zum Nächsten gestaltet und so in einem großen Schwung und durchwaltendem Odem eine lange, schier unübersehbare Erscheinungsreihe wie ein musikalisches Thema als eine Einheit hervorbringt. Diese Kunst hat sich gewiß zuerst nur des unendlich reichen Ausdrucksmittels der rhythmischen Umrißlinie bedient, sie hat aber bald auch in der Abtönung der Flächen ein zweites gefunden, und sie hat es frühe schon zu einem so mannigfachen und differenzierten, wogenden Auf und Ab von Formenoberflächen gebracht, wie es die atmenden Berge und Schluchten und Gipfelbäume der schon öfters angeführten Goldlandschaft aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts vor uns auftun. Wie hier ein Lebensrhythmus waltet, der aus dem Vollen strömt, und der einem jeden Steigen und Neigen eine antwortende Gegenbewegung widertönen läßt, so zwar, daß immer ein unfaßbar irrationales Moment der Bewegung übrigbleibt — das dürfte dem fühlenden Auge bald offenbar sein.

Strenger und stockender, sachlich gebunden, ziehen die Gartenufer, die Felshöhen und die ferneren Berge des Wang-ch'uan-t'u mit dem gleitenden

Flüßchen vorüber, doch läßt sich auch hier ein gliedernder Rhythmus im Schlängeln des Wassers, das bald durch Klippen sich zwängt, bald zum See sich erweitert, im Wechsel des Anblicks von baumüberschattetem Bauwerk, eingehegtem Park und freier Natur und endlich im Auf und Nieder der fernen Höhen und großen Gipfel auch aus dem sicher vergröbernden Abklatsch wohl noch empfinden. Ganz rauschend, ganz traumhaft wird das endlose Hinauf der Felsenberge, das gewaltiger als Wogenschwung Kette hinter Kette seine gereihten Zacken und Gipfel emportreibt, in dem Strombild des Chü Jan. Hier ist dann auch ein kunstvoller Wechsel des Rhythmus in den aufeinanderfolgenden kleinen Motiven, die immer wieder durch andere, groß gebreitete abgelöst und aufgenommen werden, in der Betonung bald mehr der Nähe, bald mehr der Ferne, in dem Vor und Zurück des breiten Stromtals selber und in der Verschiedenheit der vorüberziehenden Formmotive, die immer gleich dutzendweise als ähnliche einen Teil des Bildes beherrschen, um dann wieder andersgearteten Platz zu machen. Die spätere, unter Kuo Hsis Namen gehende Stromrolle faßt dann mit näherem Auge die Berge und Täler zu größeren Formkomplexen zusammen, und während bei Chü Jan die reinen Flächenbilder schattenähnlich hintereinander schweben, so treten nun räumliche Gegensätze in die Komposition beherrschend herein, indem bald ein Vordergrund einer Ferne, bald der Durchblick in ein tiefes Tal einem mächtig vortretenden Bergstock weicht und so die Ablösung einer alten mit Linien und Flächen allein wirkenden Kompositionsweise durch eine neue deutlich wird, die vorwiegend aus räumlichen Elementen der Anschauung ihr Bild entwickelt und den Rhythmus des Ablaufs lebendig macht. Wie früher Hoch und Tief, Schroff und Gelinde, so pulst nun Nah und Ferne im Wogenschlag des Rhythmus gegeneinander, und wie einst aus Umriß und Farbe, so ist aus Heller und Dunkler eine neue Sprache voll unendlicher Möglichkeiten auch für die durchwaltende Rhythmik des Bildganzen endgültig gewonnen.

Eine jede Linie ist nicht bloß als Umriß ruhende Grenze, sie regt auch das ruhende Auge an, ihr entlangzugleiten und so sie als verlaufend und lebendig fühlend nachzuerleben. Die Linie schleicht, läuft, strömt, steigt, bäumt sich, fällt, stürzt, spannt sich, spielt gelöst und befreit, und so ist sie das erste und ursprünglichste Ausdrucksmittel der Bewegung. Sie ist nirgends so konsequent wie in China auf ihre Bewegungskraft, nirgends so mannigfaltig durchgebildet

worden. Durch Verdickung und Verdünnung ihres an- und abschwellenden Zugs hat sie Schärfe, Schnelligkeit, ja Spannung gewonnen, und indem man von da immer mehr zur rauhen und improvisierenden Wucht des Pinselhiebs überging, bekam die hingeworfene Linie, der Strich die unmittelbare Suggestion von der Energie, Kraft, Weichheit, Zartheit der Bewegung, mit der die Hand ihn hinschrieb, d. h. durch seinen Bewegungsausdruck die Suggestion des Gefühls selber, aus dem er geflossen ist, Diese Kunst der Linie und des Pinselstrichs ist in der Figurenmalerei aufs vollkommenste ausgebildet worden, sie hat aber in der Landschaft zum mindesten in der Sungzeit nicht mehr die Herrschaft und ist nur mehr indirekt, nämlich im großen Zug der Komposition und wieder in der Zeichensprache der Einzeldinge wirksam. An die Stelle der Bewegungslinie tritt hier nun ein zweites und für diese Kunst ausschlaggebendes Element der Bewegung. Es ist das An- und Abschwellen der Dunkeltöne. Von der einfach schematischen Anschattierung war man schon in der T'angzeit zu einem reichen und differenzierten Bewegen von Oberflächen gelangt, die aber noch immer in den festen Bann geschichteter Umrisse gebunden blieben, nun aber löste sich die Bindung und immer mehr in den reinen Gegensätzen und Übergängen des Lichten und Dunklen begannen die Bilder zu leben und sich zu regen. Denn auch dies ist Bewegung: das Dunkel, das aus dem Hellen anschwellend emporsteigt, das Licht, das aus trüber Schwere aufdämmert oder wieder in Nächtiges leise, unmerklich hinabsinkt, das Deutlicherwerden der Dinge und ihr Zerfließen, das weiche Sichlösen eines Tons und der schroffe Wurf einer hingeschleuderten, plötzlich ins Bild sich reckenden Dunkelheit. So wird man etwa dem Bilde des Chü Jan, das aus einem immer wiederholten Ansteigen bestimmt geformter Dunkelflächen aus dem lichteren Dämmern der Tiefe und wiederum vor einer lichten Zone dahinter, gelegentlich dann auch aus dem entgegengesetzten Auflichten vor dem Nächtigen seine Wirkung hat, eine starke und pulsende Bewegtheit nicht bestreiten. Und man wird die Bewegung der Töne auch in dem Gegenstück des Kuo Hsi nicht verkennen, wo sie weicher und fließender, auftauchend, verblassend und reicher in ihrem mannigfaltigen Wechsel den Ablauf des Bildes gliedernd beleben.

Aber nicht bloß das Auf und Ab des Tones selbst ist das Bewegende, hier tritt noch etwas anderes herein. Wenn das Auge in der Dämmerung an den

entgegengesetzten Enden seines Gesichtsfelds zwei aufstrahlende Lichter erblickt, so wird es zu einer pendelnden, oszillierenden Bewegung zwischen beiden veranlaßt. Wenn eine Bildfläche in einem mittleren Ton zwischen Hell und Dunkel gehalten ist, und ich werfe an verschiedene voneinander getrennte Stellen Flecken von auffallend heraustretender Helligkeit oder Dunkelheit, so wird das Auge wiederum zu einer unwillkürlichen Hin- und Herbewegung zwischen diesen stark es in Anspruch nehmenden Flecken aufgerufen. Findet zwischen diesen vollends eine gegenständliche und eine irgendwie rhythmische Beziehung aufeinander statt, zeichne ich weitere Einzelheiten in das Bild, so bleibt diese Bewegung zwischen den hervorstechenden Punkten. Eine gewisse polare Spannung zwischen ihnen ist aufgerichtet, eine dynamische oder virtuelle Bewegtheit kommt in das ganze Bild. Alle Einzelheiten scheinen nicht mehr in fester Ruhe, sondern in immer neuer Aufeinanderbezogenheit zwischen schwebenden Polen sich leise zu regen und zu bewegen, und eben diese polare Bildbewegung durch ein ganzes System von Gegensätzen und Spannungsbeziehungen ist das Geheimnis, wodurch die chinesischen Meister das merkwürdig pochende Atmen ihrer Landschaften geschaffen haben. Dem europäischen Maler ist noch immer das Höchste Zentralität und Symmetrie seines Bildes gewesen, und auch da, wo er beide verneint, bleibt er doch immer heimlich an sie gebunden. Der Chinese, dem die Bewegung über alles geht, hat die Wirkung der Polarität im Bilde entdeckt. Dem Abendländer ist Harmonie, die eine Welt des Ausgleichs in sich rundet und schließt, das tiefste Gesetz der Gestaltung, dem Chinesen ist der unaufhörliche Pendelschlag des pulsenden Lebens der Sinn, den er im Bilde ahnend, nachschöpfend verwirklicht.

In der Komposition des Einzelbildes — und sei es ursprünglich nur ein Bildausschnitt — wird das bis ins Einzelne deutlich. Bewegung und Gegenbewegung ist das Geheimnis des Wang Wei zugeschriebenen Wasserfalls: der donnernden Kurve des Hinab drängt sich entgegengerichtet das schräge Hinauf der Felsenklippen zu beiden Seiten als Schranke. Diese Felsenwelt ist mit ungeheuer kühnen Flecken und Pinselwürfen in dies Bild gesetzt, als entspränge sie eben glühend aus den Nebeln des Chaos, sie hat noch immer die Bewegung des Entstehenden in sich, und ihre mächtigen beiden Dunkelklippen bilden das eine Paar der Pole, zwischen welche die andere Bewegungskurve

— aus dem Lichten in das Lichte — gespannt ist. So schwebt das ganze Bild in dem System einer doppelten Polarität, die es diagonal durchwirkt, und in ihrer einfachen Unbedingtheit liegt die tiefe Kraft seiner Wirkung begründet. Ähnlich, wenn auch aus vielfacheren Komponenten gefügt, läßt sich der Bewegungsreichtum der Sommerlandschaft begreifen, die unter Wu Tao-tses Namen geht. Die großen Dunkelakzente oben entsprechen den lebhaft geschichteten Dunkelheiten am unteren Rand, das Dunkel des Uferhangs rechts den Flecken der Laubkronen links, und in der Gruppe dieser Bäume selber ist wieder ein so reiches polares Bewegungsleben bis ins einzelne durchgeführt, daß heimliche Spannungen vielfältig und doch nach bestimmtem, sinnvollem Plan das ganze Bild mit ihrem Pulsschlag zu beleben scheinen. Wieder anderer Art und noch verblüffender ist die Polarität in dem Berliner Strombild des Kuo Hsi zur Wirkung gebracht. Hier ist dem gewaltigen Baumkomplex des Vordergrundes das leise und vielfache Auftauchen der jenseitigen Uferhöhen entgegengesetzt, und diese beiden Pole fesseln das Auge so stark, daß es unwillkürlich zwischen ihnen den ziehenden Strom ergänzt, der doch in Wahrheit gar nicht vorhanden und nur mit ein paar leisen Wellenlinien um den gleitenden Kahn angedeutet ist. Es genügt also, die beiden Pole anzuschlagen, um das Dazwischenliegende nicht bloß in seiner entgegengerichteten Bewegung, sondern selbst in seinem bloßen Vorhandensein dem fühlenden Auge gleichsam suggestiv aus dem Nichts zu erwecken. Von dieser Erfahrung aus betrachte man nun die Bilder einer Reihe der größten Meister aus der ausgehenden Sungzeit, des Hsia Kuei, des Chung-jên, des Yü-ch'ien, des Liang K'ai und des Kao Jan-hui: man wird überall die polare Spannung zwischen den Hauptakzenten des Bilds, eine Spannung zwischen Oben und Unten, Diesseits und Jenseits, Nähe und Ferne als den Schlüssel der Komposition erkennen und als dasjenige Kunstmittel, woraus die eigentümlich pulsende Bewegtheit dieser Landschaften entsteht. Dasselbe Gefühl der Polarität, das schon auf dem Damenschirm des Shōsōin die hingetragene Figur einspannte, nicht bloß zwischen die entgegengesetzten Kurven von Lockenbau, Schleppe und Schuhen, sondern mehr noch zwischen einander entgegenwirkende Pole von Felsen unten und Baumwipfel oben, von Baumkurve rechts und Felsenkurve links, hat sich hier in den Landschaften der Sung immer feiner durchgebildet und immer bewußter zum beherrschenden Prinzip einer

ganzen reichen und komplexen Komposition entwickelt. Fast wie mit mathematisch exakter Berechnung tritt dieses Springen von Akzent zu Akzent, von Pol zu Pol in einzelnen Bildern des Hsia Kuei zutage.

Auf dem Berliner Strombild zeigt sich noch ein weiteres Kompositionsmotiv, das ebenfalls später sich häufig angewendet erweist. Es ist hier das hinabgleitende Boot von oben, von unten und von rechts zwischen Zweige, Stamm und Ufer, wie zwischen einen weiten Rahmen eingespannt, der auf der einen Seite offen ist. Nach der offenen Seite aber treibt es in der Bewegung des Stromes hinaus. Dieses Motiv des offenen Bogens, der unvollendeten Kurve, der offenen Zange, wenn man so sagen will — es ist zugleich das ornamentale Leitmotiv unseres aus China übernommenen Rokoko — zeigt sich bald als das Grundmotiv einer Komposition, die auf das Gefühl einer einseitigen, d. h. nicht im Bilde selber zusammenlaufenden, sondern über das Bild selbst hinauszielenden Bewegung ausgeht. Es kommt immer wieder vor — noch im 15. Jahrhundert sind die bedeutenden Beispiele häufig — aber es ist von keinem stärker und tiefsinniger verwendet worden als von Hui Tsung. Auf den drei Jahreszeitenbildern ist es immer wieder die Zange aus den Kulissen von Fels und Baum, die den Wanderer einschließt und doch auch wieder gleichsam aus ihrer Kraft entläßt. So öffnet sie jedesmal die Bahn für die Bewegung ins Unbegrenzte. Während aber auf den Bildern von Herbst und Winter der körperlichen Bewegung eine geistige des staunenden Rückschauens auf die von oben herabbrausenden Naturmächte sich entgegenrichtet und so aus dem in stärkster Wut oder in weicher Trauer sich aussprechenden Gegensatz und Kampf von Bewegung und Gegenbewegung das Leben entsteht, so schmiegt sich im Sommerbilde der Körper selbst in das rahmende Rund der Lehne, und die ganze Bewegung dieser stillsten Ruhe ist eine rein geistige: ein Hinausschauen und Träumen vom Ich und von der letzten Klippe des Pfads in die Unendlichkeit der blauen, sonnedurchwobenen Himmelsluft. Und wie nun hier nicht mehr im Aufwecken und Hinzaubern einer ganzen Welt von Landschaft, eines Auf und Nieder von Bergen und Tälern und Strömen, sondern im engen Ausschnitt und in der Beschränkung auf wenige Motive gleichsam nur in einem Sinnbild die Weite und Tiefe der Welt gestaltet ist, so wird es deutlicher als anderswo, daß diese Kunst nicht allein mit dem Gestalteten und Bezeichneten selbst, sondern ebensosehr auch

mit dem Nichtgestalteten und Nichtbezeichneten, d. h. mit der Leere der Bildfläche ihre Wirkungen sucht, daß die Leere und das Nichts im Bilde ihr ebenso wichtig und unentbehrlich ist, wie das in Umriss und Tönung gegenständlich noch Faßbare. In dem Sommerbilde Hui Tsungs ist gut zwei Drittel der Fläche leer, aber eben diese Leere, die so hoch und breit das Bild erfüllt, wird durch die Suggestionskraft des Bezeichneten umgedeutet zu der unendlichen Höhe und Ferne der Sommerluft. In dem einen Bilde des Mêng Yü-chien ist wohl vier Fünftel weißes Papier, aber durch das hingedeutete Auftauchen der Dinge aus diesem Nichts wird die Leere in die Unendlichkeit des Nebels verwandelt. Eine weitere und tiefere Polarität im Bilde tut sich auf: die Wechselbeziehung zwischen dem Begrenzten und sichtbar Verdeutlichten einerseits und zwischen dem Unendlichen andererseits, das an sich jeder Form und jeder Darstellung spottet, das aber diese Kunst andeutend für das Gefühl aufzuwecken unternommen hat. Diese Polarität durchwirkt noch geheimnisvoller als jede andere die chinesischen Bilder mit ihren Wechselbewegungen, und aus ihr ist jene höchste Kunst der Komposition entstanden, die mit der Leere ebenso schaltet wie mit Gegenständen, Linien und Tönen, die aus der Unendlichkeit des Nichts ihre Bilder auftauchend entstehen läßt. Ihr schwebt die Erscheinung hangend im Pendelschlag zwischen dem Dies und dem Das und dem Nichts. Sie gestaltet das Bild aus der Fläche wie aus einer Sphäre des Traums, indem sie aufweckend nun da, nun dort Elemente des Wirklichen erscheinen läßt, aus deren rhythmischer Wechselbeziehung sehr bald eine ganze Welt der Erscheinung dem ahnenden Aug sich entwirkt. Wir Abendländer wären versucht, diese Gestaltung aus den Beziehungen der einzelnen Bildelemente zur gesamten Bildfläche als eine Kunst der Verhältnisse zu bezeichnen, allein es ist sehr zu beachten, daß es sich niemals um ein meßbares und wägbares, in Zahlen irgendwie faßbares Verhältnis handelt, sondern um ein immer neues und anderes Schaffen aus dem Gefühl eines Lebensrhythmus, der Sichtbares und Unsichtbares und die Beziehung zwischen beiden in klopfendem Pulsschlag aus demselben Schoße geheimnisvoll hervorgehen läßt. Wir können wohl einzelne Kompositionsmotive und Gemeinsamkeiten von Bildern herauslösend festlegen und damit selbst zu einer klareren Anschauung kommen, allein wir dürfen nicht vergessen, daß wahrscheinlich in einem höheren Grade als im Abendland selbst

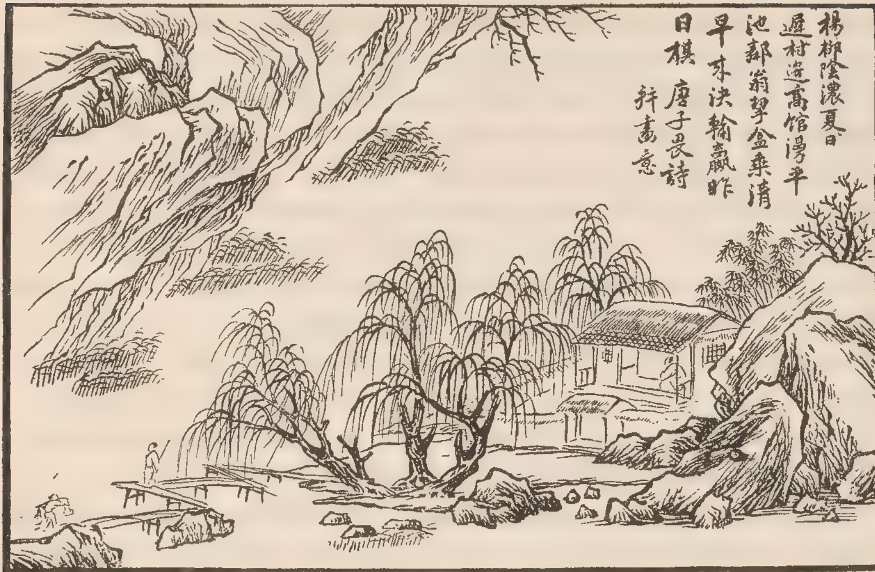
das geheime Gesetz dieser Kunst nicht so sehr in der bewußten und greifbaren Komposition als vielmehr in der unbewußt gezeugten Konzeption des Bildes beschlossen ist. Hier aber scheinen Rhythmus und Polarität die beiden Worte, mit denen am besten die Eigenart der gestaltenden Anschauung bezeichnet ist.

Rhythmus und Polarität sind es denn auch, die in der reif entwickelten chinesischen Landschaft nicht allein das Einzelbild, sondern auch im Ablauf der Rolle den auf- und niederschwebenden Lebensschein der vorüberziehenden Welt wie mit einem großen Wogenrauschen durchwirken. Man hat die Kompositionsweise dieser einzigartigen, in der Zeit gestaltenden Bildkunst mit vollem Recht den Klangfügungen unserer großen Musik verglichen und Li Sse-hsün und Wang Wei mit Beethoven und Mozart, die Sung-Meister mit Schumann oder Grieg, die Maler der Ming mit Mendelssohn und Meyerbeer, mit Weber und Liszt nicht ganz ohne Grund in Parallele gesetzt. Der symphonische Zusammenklang des Einzelnen zum Ganzen, das an- und abschwellende Vorüberströmen der Bilder, das Einsetzen eines Grundthemas, das immer wieder aufgenommen, immer wieder abgewandelt und verklingend das Ganze durchwirkt, und die Geburt des Bildes selbst aus dem taktmäßig gliedernden Rhythmus und der vielfältigen Melodie des Tons deuten auf eine innere Verwandtschaft des Gestaltungsprinzips, die tief begründet ist. Nur ist hierbei zu bemerken, daß die Musik der Rolle in der späteren Entwicklung ebensosehr durch die Rhythmik der Pausen wie durch die angeschlagenen Klänge der Bilder, und daß alles, was zwischen den Tönen schwebend geahnt wird, für die Gesamtwirkung dieser Symphonie, wie schließlich auch für das Einzelne ebenso wichtig ist, wie alle Tatsächlichkeit der Instrumentation. Leider sind uns bedeutende chinesische Landschaftsrollen im Abendlande fast unzugänglich, und es gehört zu den seltensten Erlebnissen, sie einmal so anschauen zu dürfen, wie der Chinese sie geschaffen und genossen hat. Aus eigener Erfahrung kenne ich nur eine Rolle, die dem Ming-Meister Tai Wên-chin zugeschrieben wird und den Eindruck von Sturm und Regen auf dem Yang-tse-kiang wiedergeben soll. Mit welcher Gewalt des Wurfs und mit welcher Einfalt der Mittel hier mit beinahe nichts das Wogen des breiten, sturmgepeitschten Stroms, die ängstliche Arbeit der Schiffer in den Ruderbooten und Segelbarken, das Sausen des Windes in den Uferbüschen und um

die mühsamen Wanderer und das immer breitere Wallen der Wassermassen bis zu ihrer scheinbaren Auflösung im Unendlichen hingedeutet ist, das läßt sich in Worten nicht wiedergeben. Am erstaunlichsten aber ist der ungeheuer tiefe und einfache Rhythmus einer durchwaltenden Naturbewegung, der das Ganze vom Anfang bis zum Ende trägt und durchatmet, und der in dem Klang der Linienkurven nicht bloß, sondern mehr noch in einem sehr weitgeschwungenen Hinauf und Hinab des Stromes und seiner Ufer bald über den unteren, bald über den oberen Bildrand, in dem Wechsel vom alleinigen Getragenwerden durch den Strom des Grundgefühls und dem Einsetzen bestimmter und jedesmal höchst ausdrucksvoller gegenständlicher Einzelmotive zur Auswirkung kommt und schließlich in die jenseitige Vision eines aus Nebeln auftauchenden Buddhatempels, die Stätte der Ruhe, merkwürdig ausklingt. In getreuen Reproduktionen sind ferner zwei Landschaftsrollen des Japaners Sesshu zugänglich, der in China gelernt und im 15. Jahrhundert gelebt hat, und der ein Etwas von dem Stil und Geist der Sung in die spätere Zeit und das andere Land hinübergerettet zu haben scheint. Hier sind nun (in der einen größeren Rolle) mit viel reicherer Kunst alle Register der Komposition gezogen. Man erlebt gleichsam eine Wanderung in die heiligen Berge buddhistischer Wallfahrtsstätten durch die schönste romantische Landschaft Chinas, erlebt in immer neuem Wechsel schattige Felspfade, kühle Täler mit munteren Bächen, Ausblicke auf kühne Gipfel und ferne Pagoden, Anstieg über Steinklippen und plötzliche Sicht auf dunstige Ufer, Schiffe und Hafen und ausgebreitete Seen, jenseits tauchen nach Segelunendlichkeiten wunderbar gehöhlte Ufergrotten, neue Bergpfade mit Pilgerstätten und Klöstern und Pavillons auf, und wieder taucht der Blick hinab über Nebel auf Bambusufer und Faktoreien, Reisfelder und Brücken, und wieder wandert er weiter zur Einsamkeit schneeverhangner Gebirge und den kahlen Mauern einer Bergstadt, die tief in einer Schneewelt begraben liegt, um plötzlich, mit einer Wendung des Wegs um die letzte Klippe, im Wesenlosen zu enden. Ebenso wunderbar wie diese Wanderung selber ist der äußerst kunstvolle Rhythmus der Gliederung, der den Ablauf der Bilder in ihrem Wechsel bestimmt und der an das Kunstgesetz einer Bachschen Fuge lebhaft erinnert, allerdings nun mit einer offenbaren Bewußtheit gestaltet, die das Unbewußte und gleichsam Naturhafte der meisten chinesischen Werke verloren hat. Daß hier alle

Gegensätze und alle Polaritäten gegeneinander spielen, ist selbstverständlich, und man könnte ein wahres Kompendium der chinesischen Kompositionsmittel aus dieser Rolle herausziehen. Wesentlich aber ist es, daß sich als schöpferisches Prinzip der strömende Rhythmus der Wandlung und die pulsende Bewegung von Akzent zu Akzent auch hier wieder kundgibt: in den Tonwogen der Symphonie der nämliche Herzschlag wie in dem Gefüge des kleinen Lieds.

BEDEUTUNG



I. BILD UND SCHRIFT

IN den Entwicklungsgang und in die Gestaltungsformen der chinesischen Landschaftsmalerei haben wir erkennend uns einzudringen bemüht. Nun entsteht das Verlangen nach einer weiteren und tieferen Einsicht, es entsteht die Frage nach dem wahren Sinn und inneren Wesen dieser Kunst. Wir müssen zugeben, daß wir sie nicht so sehr von uns, den Europäern aus begreifen können, sondern fragen müssen: Was war und was bedeutet sie den Chinesen selber? Wie ist sie in der Gesamtheit der chinesischen Kultur verwachsen und verankert? Und auf diesem Wege kommen wir auch zu einer gewisseren Antwort auf die Kernfrage: Aus welchen Quellen des menschlichen Wesens ist sie geflossen? Welche weckt sie wiederum in dem hingegebenen Beschauer?

Im Mesnevi, dem großen Gedicht des persischen Mystikers Dschelal-eddin-Rumi, ist eine Stelle, wo von dem Wettstreit der griechischen und der chinesischen Kunst, die im Herzen Asiens sich berührten, die Rede ist. Um zu entscheiden, welches die größeren Künstler seien, die Chinesen oder die Griechen, läßt der Schah von den einen und von den anderen je einen Pavillon ausschmücken. Als beide fertig sind, da zeigt es sich, daß die Griechen nur

durch die reine Harmonie der Masse und Verhältnisse eine abgezogene Schönheit des Raumes verwirklicht haben, ihre Zimmer sind schmucklos und weiß, die Chinesen aber haben ihre Räume ganz übersponnen und durchwirkt mit Schilderung: mit einer Welt von Landschaft, Pflanze, Tier und Mensch ist alles bunt bedeckt und überhängt. Dem Perser also erschien die unerschöpflich schweifende Bilderlust als das Wesen der chinesischen Kunst, und sicher hat die Freude am Abbild in der chinesischen Welt eine ebenso große Fülle der Schöpfung hervorgebracht wie nur je in der abendländischen. Was haben nun die Chinesen selber über den Grund dieser Freude, d. h. über den Sinn der darstellenden Kunst, über den Sinn des Bildes gedacht?

Wir besitzen eine Anzahl von Äußerungen, die einer lapidaren Einfachheit und Tiefe nicht entbehren. So sagt die Inschrift einer buddhistischen Stele mit dem Bild des Amithaba, die vom Jahre 535 n. Chr. datiert ist:

„Geistige Wahrheit ist tief und weit, von unendlicher Herrlichkeit, doch schwer zu begreifen. Ohne Worte wäre es unmöglich, ihre Lehre auseinanderzusetzen, ohne Bilder könnte ihre Form nicht geoffenbart werden. Worte erklären das Gesetz der Zwei und Sechs, Bilder bezeichnen die Beziehungen der Vier und Acht."

In dem Malerbuch des Chang Yen-yuan, das im Jahre 841 erschien, heißt es:

„Durch das Gute, das wir sehen, kann das Schlechte gebessert werden. Durch das Schlechte, das wir sehen, können wir zum Streben nach Einsicht geführt werden. Bilder machen Gestalten oder Formen unsterblich, sie machen alle löblichen Handlungen bekannt. Erfolg und Mißlingen in Vergangenheit oder Gegenwart können mittels dieser Kunst verdeutlicht und den kommenden Geschlechtern überliefert werden. Die Geschichte kann Tatsachen berichten, doch sie kann nicht die Form zeigen. Lieder und Gedichte können von Schönheiten singen und sagen, aber sie können sie nicht in Farben zeigen. Die Malerei, und diese allein, vermag beides. Lu Shih-hêng hatte recht, wenn er sprach: der Wert der Malerei ist der gleiche wie der der Dichtung, welche die Alten schufen. Die Worte der Dichter sind notwendig, um die Schönheit und den Duft großer Ereignisse zu überliefern, doch um die Form zu überliefern, muß man zur Malerei sich wenden."

Und im 11. Jahrhundert erwähnt der Landschafter Kuo Hsi als eine bei

den früheren Schriftstellern gebräuchliche Rede die kurze Formel: „Ein Gedicht ist ein Bild ohne Form, ein Bild ist ein Gedicht, das Form hat."

Wir sehen: ob als der höhere Zweck die religiöse Offenbarung oder die ethische Belehrung durch Vorbild und Warnung erscheint, ob der Sinn der Kunst wie bei der Dichtung als in sich selber begründet und äthetisch autonom angesehen wird, immer wird hier das Bild neben das Wort gestellt, und als der Sinn des Bildes erscheint die Überlieferung der Anschauung, so wie der Sinn des Wortes die Übertragung des Gedankens und der Bedeutung ist. Oder, wenn wir noch wahrer reden wollten, so müßten wir vielleicht statt Überlieferung und Übertragung ganz einfach Festhaltung und Bewahrung sagen. Ein solcher Gedankengang mußte notwendig zu einer Vergleichung der beiden Künste führen, die dem Chinesen seit alters her als die eigentlichen Schwesterkünste galten, nämlich der Malerei und der Schrift. Sung Lien, ein Autor des 14. Jahrhunderts, sagt darüber in seinem Versuch über den Ursprung der Malerei:

„Shi Hoang und Tsang Kieh waren beide Männer der Eingebung in der Urzeit. Dieser erfand die Schrift, jener die Malerei. Schreiben und Malen sind nicht getrennte Künste, ihr Anfang war ein und derselbe. Als Himmel und Erde zuerst sich schieden, gingen alle Dinge hervor, ein jegliches von eigener Farbe und Form, doch alles war in Verwirrung, denn da war kein Name. Auch Himmel und Erde selber wußten nicht, wie sie nennen, bis ein Mann der Eingebung aufstand und allen Dingen ihre Namen gab, so daß Unten und Oben, bewegliche Wesen und sprießende Gewächse voneinander geschieden wurden. Oben war Sonne und Mond, Wind, Donner, Regen, Tau, Eis und Schnee, unten waren die Flüsse und Seen, Berge und Hügel, Kräuter und Bäume, Vögel und vierfüßige Tiere, in der Mitte waren die Dinge des Menschen in seinem Kommen und Gehen und die Ursprünge des Geschehens, bald offenbar, bald verborgen, wie die Einflüsse der Geister und der Wandlungen sie bedingen. So ward ein Bedürfnis der Menschheit erfüllt, und jedes Verhältnis der Dinge fand seine Beachtung: ohne die Schrift aber gäbe es keine Erinnerung eines Tatsächlichen, und ohne das Bild keine Anschauung der Form. Diese beiden sind Wege, die verschiedene Strecken gehen und doch zu demselben Ziele führen. Darum sagte ich, sie seien nicht getrennte Künste, sondern ihr Anfang sei ein und derselbe gewesen."

Bild und Schrift sind in ihrem Ursprung dasselbe: bleibend-anschauliches Symbol. Wie die Schrift die noch tiefer in die Nacht der Zeiten zurückreichenden Ursymbole der Worte und Namen festhält und der Nachwelt überliefert, so bannt das Bild dasjenige, was dem Menschen an der schwankenden Erscheinung wesenhaft, was ihm Ding scheint, in seine Bezeichnung und übermittelt es als den festen Grund einer Welt-Anschauung. Auch in China ist die Schrift aus den Bildern der Dinge als ihren sichtbaren Zeichen hervorgegangen, und erst allmählich hat sie durch Abkürzung, Zusammensetzung und mannigfache Stilisierung ihre eigne Form einer geheimnisvoll abgezogenen Symbolik gewonnen. Sie hat aber mehr als in allen anderen Kulturen der Erde, mit Ausnahme der ägyptischen, zugleich mit dem Symbolhaften auch etwas von ihrem ersten Wesen der Bildhaftigkeit bis auf den heutigen Tag sich erhalten, indem sie niemals zu den einfachen Lautzeichen übergegangen ist, sondern stets ihre Wort- und Sinnzeichen als die wunderbar verschlungenen Sinnbilder erfühlter und gedachter Bedeutung gleich uralten Zauberfiguren bewahrt und weitergegeben hat. Ja es hat diese schriftliche Sprache der Zeichen hier in China sich reicher und voller entwickelt als die gesprochene Sprache des Worts, denn es entspricht heute derselbe Laut oft einer ganzen Menge von Schriftzeichen verschiedenster Bedeutung, und die Gedanken vieler Jahrtausende stehen in den vierzigtausend Sinnbildern dieser Sprache noch heute geheimnisvoll-offenbar vor dem Weisen, während die gesprochene Rede des Tags mit einigen hundert, im besten Falle mit wenigen tausend Lauten vollkommen erschöpft ist. Neben dieser Entwicklung des abgezogenen Sinnbildes in den Zeichen der Schrift ist nun die Malerei ihren eigenen Weg gegangen, indem sie nicht die Bedeutung der Beziehungen, sondern die Sichtbarkeit der Dinge im nachformenden Abbild festzuhalten bemüht war. Indem sie nachbildet, was dem Menschen als außerhalb von ihm selber bestehend, als Gegenstand und an diesem Gegenstand wieder als sein Wesen erscheint, hilft sie ihm, die Vorstellung einer außer ihm seienden Welt in seinem Bewußtsein festzuhalten, aufzubauen und zu entwickeln. Ja man kann sagen, daß erst das, was er nachzubilden vermag, in seinem Bewußtsein tatsächlich als ein inneres Bild vorhanden sei. Dann aber erfüllt die darstellende Kunst in der Entwicklung der Menschheit eine gleichgerichtete und kaum weniger bedeutende Aufgabe als das Wort und die Schrift, sie er-

errichtet und bildet mit ihnen die vorgestellte Welt des Bewußtseins, und aus ihren Bildern erkennt man im wörtlichsten wie in jedem tieferen Sinn das Weltbild als die wahre Weltanschauung einer Nation und einer Epoche. Und so bewährt sich das tiefe Wort des Chinesen, daß Bild und Schrift zwar verschiedene Wege gehen, in ihrem Ursprung aber und in ihrem Endziel nur Eines sind.

Wenn nun der Chinese die Bewahrung der Form, die Bewahrung der Anschauung immer wieder als die Aufgabe der darstellenden Kunst bezeichnet, so wird der Abendländer geneigt sein, neben der Bewahrung zugleich auch immer eine Veränderung, eine Fortbildung und Entwicklung zu erblicken. Unser Auge ist gar sehr auf die Wandlungen eingestellt, die im Lauf der wechselnden Geschlechter wie im Lauf eines und desselben Lebens, ja im Lauf von Tagen und Stunden und Augenblicken mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit sich vollziehen. So erscheint uns auch das Bild der vorgestellten Welt als ein allmählich sich bildendes, allmählich sich entfaltendes und allmählich auch immer sich umgestaltendes, und so groß die innere Einheit des Bewahrenden sein mag, so mächtig die Kraft der festhaltenden Überlieferung in einer Kultur, die immer auf demselben Grunde bauen und niemals umstürzen wollte, so sehen wir auch in der chinesischen Malerei, wie doch das Weltbild einer jeden Generation oder zum mindesten eines jeden Jahrhunderts wieder ein anderes ist als das der vorangehenden und der nachfolgenden Zeit. Geht man aber diesen Wandlungen nach, so zeigt sich, daß wohl die Gestaltung des Weltbilds der philosophisch erkannte tiefste Sinn der Malerei war und ist, daß dies aber selten oder nie im Bewußtsein der Menschen und am wenigsten der Maler selber die Aufgabe der Malerei, daß es weder der Impuls noch das Endziel ihres Schaffens gewesen ist. Auch in China hat der Künstler immer, solange die Kunst lebendig war, etwas Unaussprechliches im Bilde aussprechen wollen, und er glaubte, dies seien die Lehren und Beispiele der Geschichte, wie sie die großen Weisen überliefert hatten, oder die Geheimnisse der buddhistischen Offenbarung, oder auch der verborgene Sinn einer atmenden Schöpfung, in die der Mensch nur wie ein kleines Korn versunken und verwoben sei. Diesen tiefen und göttlichen Geheimnissen wollte er in seinen Bildern ein anschauliches Dasein geben, und so ist seine Malerei der Menschen und Götter und Blumen und Landschaften entstanden. Aber im

Ringen um den Ausdruck dieser Geheimnisse schuf er zugleich die Vorstellungs- und Darstellungsformen seiner Weltanschauung selber, und wo ihn die Nachbildung der äußeren Welt als bewußte Aufgabe nicht viel weiter als bis zu einer Malerei von Landkarten geführt hätte, da entstand nun ein Bild der Berge und Wasser, in dem man den Herzschlag des Lebens zu spüren meint. In dieselbe Richtung deuten die Worte der beiden Sung-Dichter, des Su Tung-po:

> Wer ein Bild nach seiner Ähnlichkeit wertet,
> Der unterscheidet nicht besser als ein Kind.
> Wer ein Gedicht nach dem Schema schreibt,
> Hat gewiß auf den Ruhm des Dichters kein Recht.

und des Chao I-tao:

> Kunst schafft ein Etwas, das jenseits der Formen liegt,
> Ist's auch ihr Amt, daß sie die Formen der Dinge bewahrt.
> Dichtung gibt uns Gedanken über die Kunst hinaus,
> Liegt auch ihr Preis in der Gesetzlichkeit der Kunst.

Und hier finden wir nun ferner eine merkwürdige Parallele in der Entwicklung der Malerei und der Schrift. Die Schrift ist dem Chinesen nie das einfache Mittel einer fast gedankenlosen und mechanischen Übertragung geworden. Das Schriftsymbol hat für ihn immer eine geheimnisvolle Bedeutsamkeit behalten. Wie der Name so hatte sein Sinnbild für die Urzeit eine bannende Zauberkraft, und etwas davon ist ihm bis heute geblieben. Aus dem Zauberer aber ist nicht bloß der schriftgelehrte Weise, sondern zugleich der Künstler geworden, und wir haben in China das auf der Welt wohl einzige Beispiel einer Kultur, in deren reifsten und größten Zeiten neben der Musik, der Dichtung, der Malerei die Kunst des Schreibens einen gleichberechtigten, ja vielleicht einen bevorzugten Rang in der Reihe der am höchsten geachteten Künste einnimmt. Und dies nicht etwa deswegen, weil bei der unendlichen Menge der Zeichen das Schreiben wie das Lesen eine langgeschulte Gelehrsamkeit voraussetzt. Es handelt sich vielmehr bei der chinesischen Schriftkunst um die Tatsache einer rein ästhetischen Bewertung. Nicht daß die Sinnbilder richtig, sondern daß sie kraftvoll, mit Bedeutung und Ausdruck beladen, daß sie harmonisch und leicht hingeschrieben sind, macht für den Chinesen ihre Vollendung und ihre Schönheit aus. Er hat die verschiedensten Arten der Schrift, die archaische Schlangenhaftigkeit der ältesten Symbole,

die architektonische Größe und Kraft streng monumentaler Formen, die scheinbar flüchtige Leichtigkeit hingedeuteter Abkürzungen erfunden und nebeneinander gepflegt. Schon die Hanzeit hat eine große Menge verschiedenartiger Zierschriften gekannt, von denen jede ihren besonderen Charakter hatte. Im 4. Jahrhundert n. Chr. lebte dann Wang Hsi-chih, der den Chinesen als ihr größter Schriftkünstler gilt: es ist wahrscheinlich, daß er als Erster die ganz individuelle Form der abkürzenden Grasschrift nicht so sehr erfunden als zur Vollendung gebracht hat. Mit ihr aber ist zugleich eine Ästhetik der Schrift geschaffen, die nicht mehr in der Korrektheit, nicht in irgendeiner Art von ornamentalem Gefüge und Charakter, sondern im scheinbaren Gegenteil, in der flüchtigen Improvisation der Handschrift die höchste künstlerische Vollendung sucht und gestaltet. Gewiß wird auch hier noch ein geheimes Maß ornamentaler Harmonie als latente Grundlage gefordert und vorausgesetzt, aber der höchste Wert ist der leuchtende Ausdruck einer Geistigkeit, die mit spielendem Pinsel scheinbar mühelos die Kolumnen abkürzender Wortzeichen rasch und doch voll unerschöpflicher Formkraft auf das Papier oder auf die Seide hinwirft. Und es bleibt nur die Frage, was es eigentlich ist, das hier nach der Ansicht der Chinesen selber in ihrer Schriftkunst zum Ausdruck kommt: ist es nur die Persönlichkeit, d. h. was auch wir etwa in einer Handschrift sehen und anerkennen, oder sind es darüber weit hinaus noch andere Werte, die uns in dieser Ausprägung des Schöpferischen noch fremd und fast völlig unfaßbar sind?

Diese Frage ist von Bedeutung auch für die Malerei. Das Jahrhundert Wang Hsi-chihs ist es, in dem wir die ersten Anfänge der Landschaftsdarstellung zu vermuten haben. Bei der engen Verbindung von Malerei und Schrift, die ja stets von denselben Personen geübt wurden und wo es oft dieselben Meister in beiden Künsten zur höchsten bewunderten Vollendung brachten, läßt sich ein Einfluß der einen Kunst auf die andere sehr wohl vermuten. Das Material, das Werkzeug und der Gebrauch desselben sind in beiden Künsten dieselben. Es gibt einen Ausspruch, der sagt: „Malerei ist eine der sechs Schriften." Ja selbst der Lehrgang des Malers, wie er in China zum mindesten seit den letzten Jahrhunderten üblich war, erinnert an den Lehrgang des Schreibenden. Wie dieser wieder und wieder seine Schriftzeichen hinmalt, bis er sie ganz beherrscht, so lernt jener zunächst die

einfachsten, dann die komplizierteren Darstellungsformeln der älteren Maler für Zweig und Baum, Fels und Berg, Wasser und Feuer, Mensch und Haus durch fortwährendes Kopieren und Wiederholen ganz einfach auswendig hinschreiben, und erst wenn er so sich einen gewissen Grundstock formalen Könnens angeeignet hat, denkt er daran, der Natur selber gegenüberzutreten und die gelernten Formeln nun auch mit eigener Anschauung zu erfüllen und anzuwenden. Aber mögen der Ähnlichkeiten von Schrift und Malerei noch so viele sein, so bleibt eben doch in der Anschauung, die in der Malerei das Erste und Letzte ist, ein fundamentaler Unterschied begründet und so ist es denn zu irgendeiner Vermengung der beiden Künste, solange der chinesische Geist lebendig war, nie gekommen. Sie sind immer getrennte Wege gegangen.

Wohl aber hat sich in der Malerei, und auch in der Landschaft, im Lauf der Jahrhunderte ein Element entwickelt, das man wohl als ein handschriftliches bezeichnen kann und das besonders in der Sungzeit von der höchsten Bedeutung gewesen ist. Es ist dies die Ausdruckskraft des Pinselhiebs und Strichs im Bilde, die in der Tat eine ganz parallele Erscheinung zu der Ausdruckskraft der hingeschriebenen Wortzeichen in der späteren chinesischen Schrift bedeutet. Je mehr die Malerei in Farben zurücktrat und das monochrome Bild in Aufnahme kam, also wahrscheinlich etwa seit dem 8. Jahrhundert, hat, wie wir gesehen haben, die Linie durch die handschriftliche Gewalt des Pinselstrichs eine neue Kraft unmittelbaren Ausdrucks erlangt, und es trat ferner an die Stelle der Farbe der hingeworfene Tuschefleck wie auch der breit verwachsene Tuscheton, es trat an die Stelle des fertig in sich ruhenden und gleichsam geglätteten Bildes eine Malerei, welche die Spuren ihrer Entstehung nicht bloß nicht verbarg, sondern mit geflissentlicher Kraft und Betonung zur Schau stellte. Genau wie bei der Schrift so wurde nun auch im Bilde die flüchtige Niederschrift, ja geradezu der Schein der Improvisation und des zufälligen Entstehens gesucht. Hier aber in der Malerei können wir nun deutlicher einsehen, was damit bezweckt und erreicht worden ist.

Wenn der chinesische Meister mit ein paar Würfen des Pinsels die perlende Blüte und die langen spielenden Blätter der Orchis oder wenn er die Knoten der Bambushalme und das starr niederraschelnde Blatt auf die Seide wirft, so ist seine Kunst ebensosehr unmittelbarer Ausdruck als Darstellung. Im

breiten Zug des Hinschreibens drückt sie das glatte Emporsteigen des Bambusschafts, in der Stockung und Verbreiterung die Verdickung des Knotens, in dem scharfrandig an- und wieder abschwellenden Wurf den Charakter des Blattes aus. Das Spiel der Winde in den schwanken, wehenden Orchisblättern wiederholt das anmutvolle Spiel des zart hindeutenden Pinsels, und die kapriziösen Blütenglieder fallen wie Tropfen perlend aus seiner niedertupfenden Spitze. Jeder Hauch der Bewegung, jede Wendung und Neigung der Form geht aus dem Gefühl des Künstlers unmittelbar in Bewegung, Wendung und Neigung der schreibenden Hand und des schreibenden Pinsels über, jede gefühlte Beschaffenheit des dargestellten Wesens spricht unmittelbar im Ausdruck des hindeutenden Bezeichnens, sei es des Harten oder des Weichen, des Flüssigen oder Starren, des Porösen oder des Glatten usw. sich aus. Wir sahen das unendliche, fast kalligraphische Pinselspiel in der Formenfülle des alten Baums auf der Berliner Landschaft des Kuo Hsi und haben bemerkt, wie es aus einer erfühlten Urform der Wachstumsbewegung in diesem knorrigen Riesen mit einer nachtwandlerisch sicheren Konsequenz der Entwicklung bis in seine letzten Schößlinge mit ihren in sich zurückschnellenden Widerhaken herauswächst, auch hier wieder die Pinselbewegung als unmittelbarer Ausdruck der Lebensbewegung ihres Gegenstandes. Und nichts anderes ist es, wenn die Schroffheit der Felsen durch den jähen Wurf des Pinselstrichs, ihre Richtung und Schichtung durch sein Gerichtet- und Geschichtetsein, wenn im Gegensatz dazu das weiche Dämmern der Nebel mit dem unsäglichen Fließen und Anheben des leisesten Tuschetons ausgesprochen wird. In tausendfachen Zeichen und Nuancen von Zeichen äußert sich unmittelbar — nicht abschreibend sondern einfach sich selber ausdrückend — das jedesmal besondere Gefühl von Bewegung und Qualität, welches das innere Bild seines Gegenstandes in dem Maler aufweckt. Ja man kann sagen, daß das Gefühl des Auftauchens einer Landschaft selber aus dem ungewissen Nichts eines träumenden Unbewußtseins wie aus Nebeln heraus in der Art, wie der chinesische Maler seine Berghäupter und Baumwipfel aus der Leere des Grundes schmeichelnd hervorlockt, wunderbar wirksam dem Sinn des Schauenden sich mitteile, daß diese ganze Bilderwelt gar nicht als eine daseiende, sondern als eine immer neu entstehende und leise sich wandelnde gerade dadurch erscheine, daß man ihr Entstehen im Akt der hinschreibenden

Hand und aus der hingewaschenen Tusche auch im vollendetsten Werk immer wieder aufs deutlichste durchspürt. Und es gibt diese Malerei nicht bloß ein Bild, sie hat zugleich den Zauber der Handschrift, sie ist unmittelbarer Ausdruck des Menschen, des Gefühls, der Idee, die das Bild entstehen ließ.

Wir Abendländer haben das Wesen der Handschrift erkannt, in deren ungewollter Ausdrucksbewegung der Charakter des Menschen sich offenbart, wir haben auch wohl bemerkt, daß die herrschende Stimmung und das augenblickliche Gefühl des Schreibenden ihre Form beeinflußt. Eines aber kennen wir nicht, was erst in der Bilderschrift der Chinesen allmählich uns aufdämmert: daß weit über Person und Stimmung hinaus die Ergriffenheit von einem Gegenstand und das Gefühl des Einsseins mit ihm in den hingeschriebenen Zeichen schöpferisch sich auszusprechen vermag. Es ist vermutlich dies das Geheimnis des Ausdrucks, das der Chinese in der Schrift wie in der Malerei als das Höchste und Tiefste gesucht und gewertet hat. Es ist dies, was den chinesischen Bildern ihre merkwürdig suggestive Kraft verleiht. Und fragen wir: was kommt denn nun eigentlich in dieser Zauberschrift der Malerei wahrhaft zum Ausdruck? Ist es die Person des Künstlers? O nein, die ist fast immer unfaßbar, sie hält sich zurück, sie verliert sich ganz in dem Werk. Was in den Landschaften lebt und wirkt, ist der Rhythmus der Berge und Wasser, der Pulsschlag der Natur, ist das Auf und Nieder des Lebens selbst. Der Mensch ist nicht der Schöpfer, er ist nur das unbedeutende Medium seines Schaffens. Dies führt uns in einen zweiten Bereich der chinesischen Ästhetik, nämlich zur Psychologie des künstlerischen Gestaltens hinüber.



II. DIE EINGEBUNG

Kaiser und Prinzen, Minister und Feldherren, Gelehrte, Historiker, Archäologen, Schriftsteller, Philosophen, Dichter und Musiker, Priester und Mönche — kurz die erlauchtesten Träger chinesischer Bildung sind die Schöpfer der chinesischen Malerei gewesen. Wie ein Buch, wie ein Gedicht, so galt auch das Bild als ein reiner und höchster Ausdruck der Geistigkeit. Wenn es wahr wäre, was man oft angenommen findet, daß die Kultur der Chinesen durchaus auf dem Grunde einer rationalistischen Moralität, einer streng verstandesgemäßen Lebensordnung und Anschauung sich aufbaue, so müßte auch in ihrer Kunst das rationale und verstandesklare Element das herrschende sein. Aber allein schon das, was uns die chinesische Überlieferung von der Person ihrer Maler berichtet, widerlegt aufs Schlagendste eine solche Annahme. Genau wie im Abendlande erscheint auch in China der Künstler dem geordneten Bürger als ein exzentrisches und unberechenbares Wesen. Ein Mensch, der ein staatliches Amt nicht für das höchste erstrebenswerte Gut achtet, der die Gunst der Fürsten und Großen verschmäht, auf ein sicheres Wohlergehen verzichtet und oft selbst die zahllosen Regeln der gesellschaftlichen

Formen vergißt — nur um dafür ein ungebundenes Leben nach Lust und Laune, die Einsamkeit, ein zielloses Wandern und oft die gern ertragene Not eines genialen Zigeunertums einzutauschen — ein solcher Mensch war dem Chinesen genau wie dem europäischen Bürger ein Fremdes, Gegenstand eines geheimen Grauens wie des heimlichen Neids und, je nachdem seine Schöpfungen ihm die Achtung abzwangen, einer scheuen, erstaunten Bewunderung.

Dazu kommt als ein typischer Zug der Künstleranekdote die Vorliebe für den Trunk, die von den meisten der großen und kleineren Künstler wie etwas Unerläßliches berichtet wird, genau so übrigens wie von den großen Dichtern und Musikern Chinas. Schon aus der Han-Zeit hören wir von Ts'ai Yung, der der trunkene Drache genannt wurde. Wu Tao-tse, der größte Meister, ist ein Trinker gewesen. Li Ch'êng, den wir als Erneuerer der Landschaft kennen, starb am Delirium. Fan K'uan, Kao K'o-kung, Wu Wei und Kao Ku stehen in der nämlichen Liste. Nach allem, was wir über die Entstehung der Bilder hören, hatte das Schaffen selber sehr oft den Charakter der Improvisation, ja es war vielfach mit dem geselligen Leben verknüpft. Bei einem Picknick werden im Wettstreit flüchtige Bilder auf die Seide geworfen, so wie der Dichter und Sänger zur guten Stunde ein Lied zu einem Saitenspiel anstimmt, oder zum Abschied gibt der Maler ein Bild seiner Hand, wie der Schriftkünstler das Beispiel seiner Handschrift hinterläßt. Und besonders bei Gastmählern muß es üblich gewesen sein, bedeutenden Meistern, wenn der Wein sie in Stimmung gebracht, die Seide zu reichen, damit aus dem Rausch der Stunde ein Bild als ein ewiges Andenken unter ihrem Pinsel entstehe. Aber auch gegen diese konventionellen Fesseln lehnten sich manche auf, die Freiheit in der Hingabe an ein natürlich-ungehemmtes Getriebensein ist für sehr viele chinesische Meister die Norm ihres Lebens gewesen, und zu keiner Zeit fehlt es an lustigen Geschichten und originellen Aussprüchen, die dies bezeugen.

So pflegte Wang Mêng (4. Jahrhundert) zu sagen: Ich esse gern, trinke gern und male gern. Wer mir gute Speisen, guten Wein und feine Seide gibt, dem schlag ich's nicht ab. — Ku K'ai-chih galt als Meister in dreien Künsten: als der größte Gelehrte, der größte Maler und der größte Narr seiner Tage; er soll ebenso gutherzig als abergläubisch gewesen sein. — T'ao Hung-ching (6. Jahrhundert) widerstand allen Versuchen des Kaisers, ihn an den Hof zu

ziehen, er sandte ihm endlich als Antwort ein Bild mit zwei Rindern: das eine streifte nach Lust umher zwischen Wiesen und Büschen, das andere war prachtvoll aufgezäumt, aber es mußte der Leine und der Peitsche des Hirten folgen. — Sun Wei (9. Jahrhundert) hatte ein wildes und leichtes Herz und war dem Wein zugetan, doch ohne Übermaß; luden ihn Große und Reiche ein und begingen den kleinsten Verstoß gegen die Sitte, so brachte ihn kein Gold der Welt dazu, ihnen etwas zu malen. — Li Kuei-chên, ein Tao-Priester des 10. Jahrhunderts, lebte in den Schenken, und fragte man ihn um Rechenschaft über sein Betragen, so sperrte er den Mund auf und sog an seinen Fingern, ohne ein Wort. Auch der Kaiser stellte ihn zur Rede. Li sprach: Mein Kleid ist dünn, und ich mag den Wein. Den Wein trink ich, um mich zu wärmen, und Bilder male ich, um den Wein zu zahlen. — Von den Landschaftern Li Ch'êng und Fan Kuan lesen wir ähnliche Anekdoten. Ni Tsan, ein Hauptmeister des 14. Jahrhunderts, verteilte sein großes Vermögen unter seine Verwandtschaft und wanderte in Armut den Ufern der Seen und Flüsse entlang. In bescheidenen Klöstern pflegte er eine Woche zu rasten und gab seine Skizzen jedem, der eine mochte. Einst brachte ein Diener ihm ein Geldgeschenk und Seide mit der Bitte um ein Bild. Ni wurde zornig und rief, er sei kein Bettelkünstler und Schmarotzer bei Reichen, zerriß die Seide und schickte das Geld zurück. Und von mehreren Malern der Sung-Zeit wird berichtet, daß sie in Berg und Wald unter den Tieren oder selbst im Wasser wochenlang gelebt hätten, um sich ganz in die Natur zu versenken.

Kuo Shêng, ein Landschafter der T'ang-Zeit, pflegte folgendermaßen zu malen: Zunächst breitete er die Seide auf den Boden und mischte die Farben. Dann ließ er eine Anzahl Musikanten Trompeten blasen, Trommel schlagen und einen wirren Lärm verführen. Währenddem legte er ein Brokatgewand an, setzte eine kostbare Kopfbedeckung auf und trank, bis er halb berauscht war. Dann begann er Umrisse zu ziehen und Farben anzulegen, und siehe Berghöhen und Inselränder entstanden auf eine wundervolle Weise. Diese Anekdote führt uns auf den wesentlichen Punkt: sie bezieht sich auf die Psychologie des künstlerischen Schaffens. Zu allen Zeiten ist der Chinese der Überzeugung gewesen, ganz im Gegensatz zu dem Rationalismus des Abendlandes, daß es sich hier bei der Entstehung des Kunstwerkes um einen geheimnisvollen und mit dem Verstande nicht durchaus zu erklärenden menschlichen

Vorgang handle, einen Vorgang, der eine ganz besondere seelische Disposition des Schaffenden zur Voraussetzung habe. Es ist dies jedoch nicht allein seine theoretische Meinung, sondern ebensosehr praktische Übung gewesen, und nicht selten sind die Angaben, auf welche Weise die Maler sich in jenen psychischen Zustand zu versetzen pflegten, in dem sie ihre unvergänglichen Werke geschaffen haben.

Die eine dieser Weisen ist der Rausch. Von Wu Tao-tse heißt es, daß er den Wein und starke Speisen liebte und daß er, bevor er sich an die Arbeit machte, sich stets zu berauschen pflegte, ebenso wie es sein Zeitgenosse Li Tai-po, Chinas unsterblicher Dichter, hundertmal ausspricht, daß erst in der Trunkenheit ihm so recht die Verse entströmen. Von Chi Hui, einem buddhistischen Priester des 10. Jahrhunderts, lesen wir: Wenn der Wein ihn begeisterte, so hielt er die Wolken und die Berge in seiner hohlen Hand. Von Li Ch'êng wird berichtet: erst mußte man mit Getränk ihm zusetzen, bis er berauscht war, dann und nicht eher regte sich sein Pinsel, dann gingen Nebel und wunderbare Landschaften von tausend Formen hervor. Und ähnliche Stellen ließen sich noch manche anführen.

Unmittelbar von der Natur sich begeistern lassen zur Schaffung ihres freien, geistigen Abbilds — das ist die andere Möglichkeit, und auch für sie fehlen die Zeugnisse nicht. So heißt es: Fan K'uan (um 1000 n. Chr.) lebte in den Bergen und Wäldern; oft saß er einen ganzen Tag über auf einem Felsen und sah sich rings um, die Schönheit der Welt zu genießen. Ja selbst in Schneenächten bei Mondschein pflegte er auf- und niederzuschreiten, starr vor sich hinblickend, damit ihm die Eingebung käme. — I Yüan-chi (10. Jahrhundert) wanderte weit umher in ferne Lande, er besuchte die berühmten Berge und großen Ströme, und wo er dann eine besonders schöne Landschaft fand, da blieb er und streifte umher, als wäre er der Gefährte der Affen, des Wilds und der Bären dort. Gelang es ihm dann, was er im Herzen und mit den Augen erfahren, auszudrücken, so waren es Dinge, von denen die Alltagswelt nie einen Schimmer hatte fassen können. — Kao Ko-ming, sein Zeitgenosse, war ein Freund von Dunkel und Schweigen, er pflegte in wilden Gegenden umherzuschweifen und tagelang, sich selbst entrückt, in die Schönheit von Berg und Wald zu starren. Wenn er dann heimkehrte, so zog er sich zurück in einen stillen Raum, entfernte von sich alle Sorgen und ließ seine Seele den

Schranken der Erde entfliehen. In diesem Zustand, offenbar, schuf er seine Bilder. — Auch von anderen Künstlern wird berichtet, daß sie nur in der Einsamkeit zu malen fähig waren. Schon von Ku Chün-chi (5. Jahrhundert) heißt es: Er richtete sich eine Art Boden im Hause ein, den er als Arbeitsstätte benutzte. An stürmischen oder schwülen Tagen rührte er keinen Pinsel an, doch an warmen und heiteren Tagen war er stets bereit, ihn in Farben zu tauchen. Dann pflegte er auf seinen Boden zu steigen, zog die Leiter hinter sich hinauf, und Frau und Kinder sahen ihn nicht sobald wieder. — Von Ch'ü Cho (15. Jahrhundert) ist es überliefert, daß er nicht zu malen imstande war, wenn irgendeines Menschen Gegenwart ihn störte.

Das Ziel und Ende aller dieser Vorbereitungen ist die Eingebung. Die Inspiration: jenes schöpferische Entzücktsein des Künstlermenschen, jenes plötzliche Aufflammen, in dem das Werk auf einmal im Geiste Gestalt wird wie durch eine spontane Geburt, und als hätte es eigenen Willen und eine eigene präexistente Lebendigkeit, sich seines Schöpfers, eben indem er es schaffen muß, vollkommen bemächtigt. Daß das Werk ein eingegebenes sei, gilt zugleich als das höchste mögliche Lob. Einige Zitate mögen dies deutlich machen.

Von Chang Sêng-yu (um 500) heißt es: Seine Ideen entströmen ihm wie ein springender Quell, von einer unsichtbaren Macht emporgetrieben, und mit zwei Pinselstrichen ist die Verwirklichung vollendet. Über Chan Tse-ch'ien (um 600): Werke göttlicher Eingebung, wenn sie zerstreut sind, kommen immer wieder zusammen. Über Hsieh Chi (um 700): Seine Bilder sind nicht anders als Werke der Eingebung zu nennen. Von Wu Tao-tses Nirwanabild heißt es: Wie konnte der Maler also die Geheimnisse von Leben und Tod ergründen? Die Antwort lautet: es war ihm eingegeben. Von Wang Wei: Die Idee blitzte ihm durch den Sinn, und schon hatte die Hand sie vollendet — eine Eingebung des Genius. Auf der anderen Seite lesen wir über Wang Weis Schule: es charakterisiere sie eine vage Harmonie und gesänftigte Wildheit, ein Ergebnis geistiger Arbeit und nicht der Eingebung. So heißt es von Kuan T'ungs Landschaften: Die Leute sagen, sie seien künstlich, nicht eingegeben. Sung Ti (Anfang des 11. Jahrh.) gab dem Chên Yung-chi den Rat, seine Landschaftsbilder nach den Anregungen einer zerfallenden Mauerwand in der Phantasie sich gestalten zu lassen. Dann, sagt er, magst du deinen

Pinsel nach Gelüsten spielen lassen, und das Ergebnis wird wie vom Himmel, nicht wie von Menschenhand sein. Ein Maler der Yüan schreibt: Die Leute sagen gewöhnlich, Landschaft sei ein leichtes Ding. Ich finde sie sehr schwer. Denn willst du eine Landschaft schaffen, so mußt du zunächst die Einzelheiten zusammentragen, dann sie im Sinne ausarbeiten und zwar tagelang, ehe du den Pinsel in die Hand nimmst. Es ist genau wie bei der Figurenmalerei: da ist zuerst eine Zeit bitteren Brütens über den Vorwurf, und bis da alles gelöst ist, bist du in Fesseln und Bande geschlagen. Wenn aber die Eingebung kommt, so brichst du los und bist frei. — Von Chung Li (15. Jahrh.) wird berichtet: Die Tür seines Hauses lag den Südbergen gegenüber. Hier saß er Tag für Tag mit gekreuzten Beinen im Schatten einer üppigen Tanne und betrachtete die wechselnden Farben der Gipfel und Wolken. Wenn dann die Eingebung über ihn kam, zog er schleunigst den Pinsel heraus. Ebenso hieß es schon von Fan K'uan (Anfang des 11. Jahrh.): Er ging in den Bergwald; hier betrachtete er die veränderlichen Töne der Wolken und Nebel, die schwierigen Effekte von Wind und Mondschein, Schatten und Licht, bis endlich seine Seele voller Eingebung war und aus seinem Pinsel tausend Felsen und zehntausend Abgründe flossen.

Man wird bemerken, daß in den angeführten Stellen der Begriff der Eingebung, der Inspiration in einer doppelten Färbung, ja in einer doppelten Bedeutung erscheint. Auf der einen Seite bezeichnet er, psychologisch gefaßt, jenen ganz besonderen und wesentlichen Vorgang im Ablauf des künstlerischen Schaffens, wie er schon oben zu kennzeichnen versucht worden ist. Es handelt sich hierbei um ein analytisches Konstatieren: Der Künstler sucht sich zum Schaffen zu begeistern. Er sucht sich in einen möglichst innigen Kontakt mit seinem Gegenstand zu bringen. Eine Dichterstelle regt ihn an oder ist ihm als Vorwurf gegeben, und er sucht aus ihrem innersten Gefühl heraus eine Situation zu schauen, die anschauliche Einheit eines Bildes zu gewinnen. Ein Göttliches ist sein Thema, und er wird sich bemühen, dies Göttliche rein in sich werden zu lassen, bis es ihn ganz beherrscht, und wie von ihm aus dann sein Bild zu gestalten: gewisse buddhistische Bilder sollen den Malern geoffenbart worden sein. Oder endlich, und dies ist bei weitem der häufigste Fall: Sein Vorwurf ist die Natur, so gibt er ihren tausend Reizen und Bildern sich hin und sucht sich ganz mit ihr zu erfüllen, bevor er den

Pinsel ergreift. Stets und überall schafft er nicht von sich sondern von den Dingen aus, mit denen seine Seele erfüllt ist und die sie nun gleichsam schlafwandelnd wieder außer sich stellt.

Auf der anderen Seite erscheint die Eingebung, und gerade in den ältesten Schriften am deutlichsten, als eine Art kunsttheoretisch-ästhetischer Begriff, als ein Begriff der Wertung. Der Begriff besitzt hier nicht eine subjektive, psychologische, sondern eher eine objektive und man möchte sagen, theologische Bedeutung. Die künstlerische Produktion erscheint nicht mehr als menschlicher Vorgang des Schaffens, sondern als ein mystisches Gewaltgewinnen und Offenbarwerden größerer Dinge. Der Künstler ist nicht mehr Schaffender, sondern Instrument. So ist es zu verstehen, wenn von unsichtbaren Mächten und von göttlicher Eingebung die Rede ist, oder wenn die eingegebenen Werke den künstlichen, mit dem Verstand geschaffenen gegenübergestellt werden. So ist es wohl auch aufzufassen, wenn im 5. Jahrhundert der ältere Wang Wei von der Freude spricht, die wunderbaren Naturerscheinungen auf die Seide zu bannen, und sagt, daß dann mit einer Handbewegung eine göttliche Macht auf das Bild niedersteige. Und hierher gehört endlich ein merkwürdiger Passus, der dem Kaiser Yüan Ti (reg. 552—555) zugeschrieben wird: Von allen Dingen im Himmel und auf Erden ist das am göttlichsten Inspirierte die Natur. Sie ruft ins Leben die Formen wunderbarster und zartester Gestalt, sie zieht die Umrisse sich überschneidender Hügelreihen, sie erhebt sich von tiefen Versenkungen zu erhabenen Höhen, oder sie malt mit leichtem Pinsel das unendlich Kleine. Von ihr erst kommen wir zum Bild auf den Wänden und übertragen auf diese durch die Kraft des Genies den Herzschlag des Gebirges und den heulenden Wassersturz. — Hier ist die Natur selber als Künstlerin und ihre Erscheinungen als eingegebene Werke dem menschlichen Künstlerschaffen als gleichartiges Vorbild an die Seite gestellt. Um diese chinesische Lehre von der Inspiration richtig zu verstehen, bedarf es noch weiterer Erwägungen.

Wang Wei malte das Bild eines großen Felsens für einen der kaiserlichen Prinzen so natürlich, daß der Prinz es sehr hoch hielt, allein davor zu sitzen und es anzuschauen pflegte, bis er ganz das Bewußtsein seiner selber verlor und glaubte, in den Bergen zu sein. Wie die Jahre hingingen, schien das Bild an Feinheit und in den Farben noch zu gewinnen, bis eines Tages ein großer

Sturm mit Wind, Regen, Donner und Blitzen kam, der den Felsen plötzlich von seiner Stelle riß und das Gemach zertrümmerte. In der Folge entdeckte man eine leere Rolle und erkannte, daß der abgebildete Fels davongeflogen war. Unter der Regierung Hsien Tsungs (über ein halbes Jahrhundert nach Wang Weis Tode) berichtete ein Gesandter aus Korea, daß ein merkwürdiger Fels auf dem heiligen Sungberge niedergefallen sei, und da er die Signatur des Wang Wei trage, so wage der König nicht ihn zu behalten und habe infolgedessen seine Rücksendung beschlossen. Der Kaiser bat seine Beamten, die betreffende Signatur mit einer beglaubigten von Wang Wei zu vergleichen, und es fand sich, daß zwischen beiden nicht der kleinste Unterschied war. Von da ab erkannte der Kaiser, daß Wang Weis Bilder inspiriert waren, und sammelte sie aus allen Teilen des Reiches im Palast.

Wir haben hier die typische chinesische Künstlerlegende. Die Auffassung des Verhältnisses von Naturding und Kunstwerk, die ihr zugrunde liegt und die, sei es wörtlich geglaubt, sei es figürlich angewendet, in allen legendarischen Anekdoten wiederkehrt, erlaubt uns hier einen Schluß auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes der Eingebung. Zur Kennzeichnung dieser Anschauung, die einen zauberkräftigen Zusammenhang von Gegenstand und Abbild, von Kunst und Wirklichkeit annimmt, müssen wir auf die Art dieser Legenden noch näher eingehen.

Da ist zuerst die Drachenlegende. Der Drache ist dem Chinesen die Verkörperung des flüssigen Elements und der Gewalt des Wassers in Wolken, Regengüssen und Gewittern. Im Jahre 238 n. Chr. sah der Kaiser einen Drachen, der vom Himmel herabfuhr, und befahl Tsao Pu-hsing, ihn zu malen. Zweihundert Jahre später, während einer großen Dürre, beschließt man, dies Bild in Wasser zu tauchen. Sogleich erhebt sich ein dichter Nebel, und darauf stürzt ein Regenstrom zehn Tage lang nieder. Von diesem Drachen soll Chang Sêng-yu, der größte Maler um die Wende des 5. Jahrhunderts, verächtlich gesprochen haben, um darauf einen eigenen, wundervollen auf die Wand eines Tempels zu malen; allein da erhob sich ein Gewitter über dem Bau und zerstörte die Drachenwand von Grund auf. Ein andermal malte er vier Drachen in einen Tempel, weigerte sich aber, ihnen die Augen zu malen. Auf das Drängen der Leute gab er endlich bei einem Tiere nach. Sogleich zerschmetterte Blitz und Donner die Wand, und man sah einen Drachen hinwegsausen, während

die drei anderen unversehrt blieben. — Um einen Drachen des Yang Tse-hua sammelten sich Wolken, sowie er gemalt war. Ebenso malte Wu Tao-tse in einem Zimmer des Palastes fünf Drachen so lebendig, daß sie zu schnauben schienen, und immer, wenn es regnete, erhob sich ein dicker Nebel von dem Bild. Endlich soll Fêng Shao-chêng, sein Zeitgenosse, ein paar Drachen gemalt haben, die einer großen Dürre ein Ende machten: auf vier Wände zeichnete er zuerst die Drachen sich krümmend, als wollten sie berstend in einen Regenguß sich verwandeln. Bevor dann die Farben halb angelegt waren, schien der Pinsel Wind und Wolken zum Entstehen zu bringen, und der Kaiser samt seinem Gefolge sah Wasser auf den Drachenschuppen stehen. Kurz darauf erhob sich ein weißer Drache aus der Wand, und Regen stürzte wie ein Wolkenbruch nieder.

Ein Glaube, der im Zusammenhang, damit in einer der Legenden schon berührt wurde, ist die Mitteilung der Lebenskraft an das Bild durch das Einsetzen der Augen. Daß das Auge der Sitz des seelischen Ausdrucks sei, ist eine oft angeführte Wahrheit der chinesischen Kunstliteratur. Und so heißt es zuerst von Wei Hsieh im 3. Jahrhundert, daß dieser inspirierte Maler es nicht gewagt habe, die Pupille in die Augen dämonischer Wesen zu zeichnen, aus Furcht, sie möchten lebendig werden. Genau so soll der große Ku K'ai-chih bei seinen Bildnissen verfahren sein. Es handelt sich also auch hier um einen Jahrhunderte währenden Glauben an eine magische Kraft des Künstlers, seinen Bildern ein wirkliches Leben zu verleihen.

Eine dritte Kategorie von Anekdoten handelt von der zerstörenden oder heilenden Wirkung gemalter Abbilder, einer Wirkung, die bei uns gemeinhin mit dem Worte Sympathie bezeichnet wird und die in der Zauberkunst, ja in der Medizin aller Völker und Zeiten eine Rolle spielt. So soll Ku K'ai-chih das Bild eines Mädchens gemalt haben, das er liebte. Er heftete es an die Wand, und ein Dorn ging dabei durch die Stelle ihres Herzens. Das Mädchen befiel sogleich eine gefährliche Krankheit im Herzen, und nur die Entfernung des Dorns vermochte sie zu heilen. Gern hängte man Bilder von Bären oder Löwen in das Schlafzimmer von Schwerkranken: man glaubte, daß diese Wesen die Kraft hätten, die bösen Dämonen zu zerreißen, die in der Nacht den Kranken heimsuchten. Wu Tao-tse endlich malte einst, um sich für einen üblen Empfang zu rächen, einen Esel auf eine Tempelwand,

der in der Nacht die ganze Einrichtung und die Geräte der Priester in Stücke schlug. Die Priester waren überzeugt, daß dies des Malers Werk sei, auf ihre Bitten zerstörte er das Bild, und es geschah kein Unfug mehr.

Und so erzählt uns nun die chinesische Überlieferung in bunter Fülle die beliebten Anekdoten vom Lebendigwerden gemalter Bilder, um so die Leben schaffende Meisterschaft ihrer großen Künstler zu verherrlichen. Besonders das Roß gilt offenbar als dämonisches Wesen. So hörte man die Rosse, die Yang Tse-hua auf eine Wand gemalt hatte, in der Nacht stampfen und wiehern. So heißt es von Han Kan, Chinas berühmtestem Rossemaler: Im Jahre 780 erkundigte sich ein Mann, der ein Pferd am Zügel führte, nach einem Tierarzt. Dieser besah das Tier und rief unter Lachen: Das sieht ja aus wie eines von Han Kans Rossen, so sehen wirkliche Rosse doch niemals aus! Han Kan kam von ungefähr dazu und sagte mit Staunen: Ja, dieses Pferd habe ich wahrhaftig gemalt. Ihr wißt: was immer wir hier oben schaffen, das wird sogleich in der Welt dort unten nachgebildet. Dann streichelte er das Roß und fand, daß es von einer Verletzung am Vorderfuß lahmte, und entdeckte zu seiner Überraschung zu Hause, daß das Roß auf seinem eigenen Bild eine kleine Beschädigung eben an der Stelle hatte. So erfuhr er, wie die Bilder uns mit der Geisterwelt in Verbindung setzen. — Ein andermal besuchte ihn ein Mann und sagte, er sei ein Gesandter der unteren Welt und bitte den Maler, ihm ein Roß zu verschaffen. Han Kan malte das verlangte Bild, verbrannte es, und nach ein paar Tagen kam der geisterhafte Besucher auf eben demselben Rosse angeritten, sich bei Han Kan zu bedanken. So stark war sein Einfluß bis in das Reich der Dämonen. — Endlich wird selbst noch von Li Lung-mien berichtet, daß er in seiner Jugend die kaiserlichen Rosse, die als Tribut aus Khotan kamen, mit besonderer Vorliebe malte. Als sechs von diesen Rossen eingingen, kurz nachdem sie Li abgeschildert hatte, hieß es, der Meister sei dabei so tief in den inneren Sitz des Lebens eingedrungen, daß er ihnen die Lebenskraft aus dem Leibe entzogen und in sein Bild übertragen habe. Von dem Landschafter Li Sse-hsün hören wir, daß er einen Fisch gemalt, der Wind aber die Seide in einen Teich geweht habe, worauf der Fisch lebendig davongeschwommen sei. Und Wu Tao-tse hatte einst ein Bild des Fiebergottes gemalt. Nun träumte eines Nachts der Herrscher von Shu, daß ihm ein seltsamer, fremd gekleideter Mann erschien, der

hinkte und bat, ihn zu heilen. Am nächsten Tage fand man ein Bild eben dieses Mannes, in dessen linkem Fuß ein Dorn stak. Ein Maler wurde befohlen, es zu untersuchen, fand, daß es das Werk Wu Tao-tses war, und setzte es sorgsam instand. Darauf erschien der Gott abermals im Traum und dankte seiner Hoheit. Und endlich führt uns in die Landschaft selber die Legende von dem zauberhaften Ende des Wu Tao-tse, der vor den Augen des Kaisers in die aufgetane Höhle der großen Landschaft verschwindet, die er zuvor auf eine Wand des Palastes gemalt: hinter ihm schließt sich der Fels, und bevor der Herrscher einen Schritt tut, ist das ganze Gemälde verschwunden und die Wand weiß wie einst. Den Meister aber hat nie ein Mensch wiedergesehen.

Alle diese Geschichten beweisen nun das Folgende. Die chinesiche Auffassung von darstellender Kunst ist bis tief in die historische Zeit hinein, bis in die Zeiten einer höchst verfeinerten Kultur und einer durchaus bewußten, reflektierenden Kunstübung von den Anschauungen eines urtümlichen Zauberglaubens beeinflußt. Diese Anschauung geht dahin, daß zwischen dem Bilde, das der Maler schuf, und einer Wirklichkeit, deren Abbild es ist, ein magischer Zusammenhang besteht, kraft dessen entweder das von dem Maler Geschaffene eine geistige und vorübergehend in der realen Erscheinung wirksame Existenz gewinnt — das Bild selber kann dabei verschwinden oder bestehen bleiben — oder doch das Schicksal eines wirklichen Urbildes durch das ihm selbst, dem gemalten Abbild, widerfahrende Schicksal sympathisch beeinflußt. Nach diesem Glauben haben die Künstler eine Art von Zauberkraft, und sie üben diese entweder mit Absicht aus oder erfahren sie doch durch die merkwürdigen Wirkungen ihrer Werke. Die Maler, die so mit dem magischen Geisterreich oder mit den inneren Kräften der Natur in einem geheimnisvollen Zusammenhang stehen, werden als inspiriert bezeichnet, und diese Zauberkraft ist wohl der ursprüngliche Sinn des Wortes Eingebung. Eine tiefe Wahrheit liegt auch in diesem Glauben verborgen: wie das Wort und sein Symbol in der Schrift, so hat auch das Bild eine bannende Macht, indem es die Anschauung zwingt und für lange Zeit festhält, und indem der Künstler die wirkenden Bilder hervorbringt, ist er im Reiche der Geister Schöpfer so gut als die zeugenden Elemente im Reich der Natur.

Die Anekdote, die wir von Li Lung-mien berichtet, führt uns auf einen weiteren Punkt. Dieser Künstler, der nach Wu Tao-tse von den Chinesen als

ihr größter Maler angesehen wird, soll das Prinzip des Lebens selber seinen Urbildern entnommen und in seine Abbilder übertragen haben. Es ist dies ein äußerstes Vermögen jener Wirksam-, Suggestiv-, ja Lebendigmachung, das den Chinesen als das Höchste in der Kunst erscheint, und wir werden sehen, wie sich hier wiederum jener Glaube eines innersten Zusammenhanges von Naturwerk und Kunstwerk, von Naturschaffen und Kunstschaffen wie zuvor im Zauberglauben, nur gereinigter, nur geistiger dokumentiert. Es mögen zunächst die bezeichnendsten Stellen sprechen!

Im Anschluß an Wang Wei sagt im 11. Jahrhundert Shên Kua: In der Schriftkunst und in der Malerei ist Seele wichtiger als Form. Die meisten Leute, die Bilder ansehen, bemerken die kleinen Fehler in der Form, in der Lage, in der Färbung, aber damit ist es auch getan. Die anderen, die tiefer in das Wesen dringen, die sind schwer zu finden. — Oder: Sagt nicht der Dichter: Die alten Meister malten den Geist und nicht die Form. Die aber, die die Form verlassen und den Geist erfassen, sind wenig. — Und bald darauf schreibt Huang Po-sse: In den alten Zeiten erfaßten die in der Kunst der Malerei Gewandten den Geist und wußten nichts von der Form. — Schon Ku K'ai-chih soll gesagt haben, beim Bildnis komme es nicht auf die Form an, sondern darauf, daß man einen geistig Großen von einem Kleinen und einen Edlen von einem Gewöhnlichen unterscheiden könne. Und so heißt es von ihm: Seine Bildnisse seien ausgezeichnet durch Tiefe und Geistigkeit, und wenn andere Künstler seiner Zeit ihn überträfen in Fleisch und Bein, so stehe er doch im Ausdruck hoch über ihnen. „Und da der Ausdruck von geheimnisvoller Natur ist und außerhalb dessen, was von Malern gelernt werden kann, so nenne ich Ku den ersten unter ihnen.“ Im achten Jahrhundert heißt es von zwei Bildnissen desselben Mannes vergleichend: Dies ist das Bild des Geheimsekretärs, soweit Form und Gestalt gehen mag, aber jener andere Meister erfaßte noch überdies die wahrhaftige Seele des Mannes, daß es scheint, als lachte und spräche er mit uns. — Und endlich lesen wir bei Hu Chüan (12. Jahrh.): Nichts ist so schwer wie das Porträtfach. Nicht die Wiedergabe der Züge ist schwierig, sondern die Schwierigkeit liegt darin, daß es gilt, die Quellen des Handelns zu malen, die im Herzen verborgen sind. — Diesen Stellen über das Bildnis entsprechen andere über die Blumenmalerei. So heißt es über Hsü Hsi (um 950): Bei den Blumen streben die

Leute gewöhnlich nach genauester Ähnlichkeit, nicht so Hsü Hsi. Und der Maler, der solche Ähnlichkeit gering achten darf, der wird, was Se-ma Ts'ien unter den Prosaisten und Tu Fu unter den Dichtern war. Ferner: Er malte, den Pinsel voll Tusche und in äußerst rauher Manier, er beschränkte sich darauf, die grauen Töne anzulegen, um dem geistigen Ausdruck Kraft zu verleihen und so die Wirkung der Lebensbewegung zu erreichen. Oder von Chao Ch'ang (Anf. des 11. Jahrh.): Andere Künstler suchen die genaueste Ähnlichkeit der Blumen, die sie malen, aber Chao Ch'angs Kunst erreicht nicht nur diese genaue Ähnlichkeit, sondern übermittelt auch noch die Seele der Blume zugleich. Oder endlich von Sun Kan (15. Jahrh.): Er liebte die Chrysanthemen sehr und pflegte sie in seinem Garten. Morgens und abends sah er nach seinen Blumen, und die Folge war, wenn er sie abmalte, so malte er ihre Seele und gab seinen Bildern ein Etwas, das andere Bilder nie gewonnen haben. — Und so kommen wir denn schließlich zu den Landschaftern, von denen wiederum ganz ähnliche Worte überliefert sind. So tat Fan Kuan, der im Anfang des 11. Jahrhunderts lebte, den Ausspruch: Die Methode meiner Vorgänger war nicht die, in die allernächste Beziehung zu den Dingen zu gelangen. Besser als den Stil eines Meisters zu studieren wird es sein, die Dinge selber zu studieren, und noch besser als die Dinge selber zu studieren wird es sein, das Innere der Dinge zu erfassen. Oder der wenig jüngere Kuo Hsi: Der Maler muß sich in eine innere Gemeinschaft setzen mit seinen Bergen und Wassern, so wird er das Geheimnis der Landschaft erfassen können. — Hatte doch schon Wu Tao-tse gesagt, als er ohne Skizzen von seiner Studienreise zurückkam: Ich habe die Landschaft in meinem Herzen! Und über Li Lung-mien äußert sein Zeitgenosse Su Tung-po: Wenn er in den Bergen ist, so konzentriert er sich nicht auf einen Gegenstand, sondern sein Herz tritt in Gemeinschaft mit allen Dingen und sein Herz durchdringt die Geheimnisse aller Künste. Und solchen Stellen antworten andere, wo vom Herzschlag des Gebirgs die Rede ist, und vom Geistigen, von der Seele, vom Prinzip des Lebens in der ganzen Natur, vom größten zum kleinsten hinab: dies und nichts anderes gelte es im Bilde festzubannen.

Wir sehen: was bis tief in die T'angzeit das Dämonische hieß, die geheimnisvolle Lebenskraft, die der Maler als ein Zauberer der Natur entreißt und seinen Bildern schöpferisch mitteilt, das hat sich unter den Sung zum

Geistigen, zur inneren Wesenheit und zum Lebensprinzip gewandelt, das der Künstler zu erfassen und in seinen Bildern wirksam zu machen habe. Unter dem tausendfach wechselnden Gewebe des äußeren Erscheinens pulst dem Chinesen der wahre Herzschlag und Atemzug des inneren Seins, und es muß auch in der Kunst, die über das Erscheinende hinaus sein Wesen gibt, das Äußere, vom Innern, die Form von der Seele durchwirkt und durchdrungen werden. Dieses innere Wesensprinzip der Natur und des Alls ist ja in China niemals in menschlicher Gestalt gedacht, es ist auch niemals in Begriffen zu ergründen versucht worden. Magier und Weise haben in tief geheimnisvollen Worten andeutend von ihm geredet, Dichter haben es ahnen lassen, Sänger es in Tönen unfaßbar wiedergetönt, und so haben auch die Maler unter den äußeren Bildern der Welt immer wieder dies innere Regen und Bewegen, dies Seelenhafte ahnungsvoll auszudrücken gesucht. Ihre Kunst ist Divination. Und auch ein Naturalismus, ein Formalismus hat für sie im Grundsatz nie existiert, denn sie haben nie das Ding malen wollen, sondern den Geist, die Seele des Dings, nie die Welt, sondern das Prinzip und den Odem der Welt, nie die Vollendung der Kunst erreichen wollen, sondern die Äußerung des Lebendigen selber.

Aus dieser Auffassung von der Natur und vom Wesen der Kunst erklärt es sich, daß der Chinese durchaus keine Wertung der Gegenstände und Vorwürfe seiner Malerei kennt und daß ihm das unendlich Tiefe und der Inbegriff alles Lebens ebenso im kleinsten Ding, in einem Blatt, einer Blume, einem Schmetterling ausdrückbar erscheint, wie in irgendeinem menschlichen Gegenstand. Ja er findet es dort ungehemmter, unmittelbarer als hier. Hieraus erklärt es sich ferner, daß für ihn keine objektiven Schönheitswerte und kein formaler Kanon der Kunst existieren, da die Schönheit, wenn wir dies unser Wort behalten wollen, etwas ganz Inneres und da das Wesentliche der Kunst keinem Verstand und keinen Prinzipien zugänglich ist. So kommt es, daß die chinesiche Kunst in ihrem Grunde etwas durchaus Arationales, ja Antirationales bleibt, im Bewußtsein des Schaffenden so gut wie in der Auffassung des Genießers. Das Schaffen selbst wird zur Trance, und es geschieht in einem fast unbewußten Zustande, der durch die vollkommenste Versenkung und Hingabe an den allgemeinen Strom des Seins, durch das Verlieren des bewußten Selbst und Einswerden mit der unendlichen Natur erreicht

wird: es ist dies, was der Chinese die Eingebung nannte. Es wird kaum zu bezweifeln sein, daß in China, wo seit uralten Zeiten die Berg- und Tao-Menschen die Künste der Entäußerung und Versenkung übten, und wo die neuen buddhistischen Lehren die Askese der indischen Yogin in tausend Klöster und unter die Laien gebracht hatten, auch die Maler auf verschiedenen Wegen den Zustand der Ekstase gesucht und in ihm ihre Werke geschaffen haben. Sie suchten vor allem ein tiefträumendes Einssein mit der Natur, wie es in jenem Worte des Chuang-tse zum Ausdruck kommt, der aus seinem Schlaf erwachend, nicht weiß, ist er der Mensch, der träumte, er sei der spielende Falter, oder ist er der Falter, der nun im Traume befangen wähnt, er sei ein Mensch. Und so verliert sich dann auch der Betrachter in der Hingabe an das angeschaute Werk so gänzlich, wie wir es von jenem Prinzen hörten, dem vor dem Felsen des Wang Wei das Bewußtsein der Gegenwart entschwand.

Für eine solche Anschauung und Übung ist das Kunstwerk nichts anderes als eine Offenbarung der Natur durch ein menschliches divinatorisches Medium. Was hier Geist heißt, ist nicht etwas vom Naturhaften Getrenntes, sondern das schöpferisch wirkende Prinzip alles Seins und Lebens selber, und dieses Leben erweist sich ebenso im Werk des inspirierten, d. h. mit ihm eins gewordenen Menschen, wie in jedem Größten und Kleinsten der Natur als wirksam. So ist es denn das höchste Lob, wenn es von einem Maler heißt: sein Pinselzug sei gleich dem Ziehen der Wolken und dem Strömen des Wassers. Von Ku K'ai-chih sagen die Preisenden: sein Schaffen sei wie das Spinnen des Seidenwurms im Frühling, seine Einfälle seien gleich Wolken, die durch den Himmel wandern, oder gleich einem forteilenden Strom: vollkommen natürlich. Und von anderen wieder: ihre Bilder seien, als ob die Natur selber sie geschaffen hätte. Und so ist hier in Asien aus der höchsten Geistigkeit einer Kultur eine Kunst nicht bloß gefordert, sondern in tausend Werken erwachsen, die Natur und Mensch in eine vollkommene Einheit setzt.



III. DER SINN DER LANDSCHAFT

Wu Tao-tse, Chinas größter Meister, ging ein in die Landschaft, die er auf die Wand des Palastes gezaubert. Er ging hinein, verschwand in ihr und ward nicht mehr gesehen. Und vor den Augen des erstaunten Kaisers stand die Leere, das Nichts.

Der Sinn der chinesischen Kunst spiegelt sich in dieser wunderbaren Malerlegende, so wie der Sinn der griechischen Kunst in der Sage vom Bildner Pygmalion. Pygmalion schuf das Bild des vollkommenen Weibes, die Gestalt seiner Sehnsucht, und da sie vollendet war, gewann der Leib eine Seele, der Stein ein menschliches Leben, das Weib, sein Gebilde, stieg herab und umfing ihren Schöpfer. Eros als Bildner hat seine Vollendung, seine Erfüllung gefunden. Es ist die Erhöhung des Selbst durch ein gesteigertes Zeugen und Gestalten, das Übersichhinaus des Bedingten durch die Schöpfung des Unbedingten der tiefe Wille dieser Kunst. Die Voraussetzung der östlichen Kunst ist die Entäußerung, die Aufgabe des Selbst durch die Hingebung. Hingebung zunächst an die grenzenlose Bilderwelt des auf und nieder schwebenden Alls, Hingebung dann an die bewegenden Urmächte des Seins,

die im Herzschlag und Atemzug der großen und der kleinen Natur sich bewähren, Hingebung endlich an das tiefste Geheimnis des Sinnes, der hinter aller Erscheinung und Wandlung verborgen ist. Der Mensch, der schaffen will, gibt sich hin und verliert sein Selbst. Das Bild, das entsteht, ist nicht von ihm, sondern durch ihn hindurch von einer tieferen Macht. Der Mensch, der es aufnimmt, gibt sich hin und verliert sein Selbst. Seine Seele geht ein in die Landschaft und lebt in ihr wie in Bildern des Traums. Die Bilder verschwinden, und was übrigbleibt, ist das Geheimnis der Leere, das Nichts.

Wie aber kam der Chinese dazu, gerade die Landschaft, die dem Griechen so fremd blieb, als Kleid und Äußerung der großen Mächte des Alls zu sehen und zu bewundern? Wie kam er dazu, gerade in ihrem Bilde eine Ahnung vom Sinn der Welt und des Lebens zu fühlen und aus sich heraus zu stellen? Worin liegt dieser künstlerische Landschaftskultus begründet?

Der Mensch ist dem Chinesen nie so wichtig gewesen, daß er in ihm eine autonome Vollendung gesucht hätte. Seine höchsten Götter sind nicht Personen, sondern unpersönliche Mächte, nicht ein Gott, sondern der Himmel ist ihm die oberste Gewalt, die er niemals in Menschenform gesehen oder gestaltet hat. Erst die niederen Götter, die Dämonen nehmen menschliche oder menschenähnliche, aber durchaus nicht idealisierte Bildungen an. Der Mensch selber fühlt sich durchaus klein, vorübergehend und abhängig von den großen, bleibenden Mächten, eingeschlossen und mitbewegt in dem Auf und Nieder der zyklischen Wandlungen, die die Welt in ewiger Wiederholung bewegen. Mit Ehrfurcht erfüllen ihn die ungeheueren Erscheinungen der Welt und des Lebens, und da er nun durchaus das Geistige nicht als ein Getrenntes und Gegensätzliches zum Natürlichen, sondern einfach als dessen Seele empfindet, so hat er niemals Prinzipien zu menschenähnlichen Geist-Göttern gemacht, sondern er hat im sinnlich Gegebenen die Gottheit ganz wörtlich gesehen und gesucht. Und als die — im sinnlichen wie im geistigen Verstand — größten Naturmächte mußten ihm der Himmel und die Erde, die Berge und die Wasser erscheinen, so wie er sie täglich vor Augen sieht, und so wie sie ihn sein ganzes Leben hindurch tragen und erhalten, ernähren, erleuchten, erwärmen, aufwachsen und wieder vergehen lassen, während sie selber in allem Wandel doch ewig und beständig dieselben bleiben. Sie aber hat der Chinese nicht als abstrakte Götter oder Namen und Begriffe, sondern in all

ihrer sinnlichen Erscheinungsfülle als Wirklichkeiten anschauend verehrt, und aus dieser Verehrung ist sein Kultus der Landschaft erwachsen.

Die uralte religiöse Verehrung der Berge und Wälder, der Ströme, Meere und Seen hat sich im Laufe der Jahrhunderte in eine mystische Hingebung an den Gang der Natur und an all ihre tausend Erscheinungen gewandelt, so wie sie vielfach im Taoismus, aber auch im späteren Buddhismus hervortritt. Diese sucht die Einswerdung, die Auflösung des Selbst im Gefühl des Alls auf den Wegen der Ekstase, ja der Zauberei. Jener Kultus hat sich aber auch in ein allgemein ästhetisches Verhalten des ganzen Volkes zur Natur gewandelt, der das Chinesentum nun nicht bloß Verehrung, sondern Bewunderung, Liebe, menschliche Hingebung und eine tiefe Ahnung des Verbundenseins so innig entgegenbringt, wie kaum eine zweite Kultur der Erde. Die Zeugnisse für diesen Ausdruck des Religiösen im Ästhetischen sind unzählig. Die Volksgebräuche des täglichen Lebens, die Feste des Jahres bieten sie hundertfach. Die Anlage der Tempel, Häuser und Pavillons, die Pflege der Blumen und Gärten, die Kunst der Landschaft in den berühmten Parks, ja die Pilgerfahrten der Großen und der Kleinen in die Einsamkeit der wunderbarsten Gebirge reden und zeugen von gar nichts anderem. Die ganze Literatur: eine unendliche Prosa und die unerschöpfte Fülle lyrischer Dichtung singt und sagt diese entzückte Hingebung an die Natur und nicht zum wenigsten an das Gefühl der Landschaft. Kein Wunder, daß nun auch die darstellende Kunst, daß die Malerei so lange schon und mit so tiefer Beseelung die Hingabe an die Landschaft ausspricht.

Es ist ja nun sicher nicht mehr, wie es vielleicht im Uranfang gewesen war, der einzelne Berg oder der einzelne Fluß, dessen Abbild als Ausdruck religiöser Verehrung die Malerei gestaltet. Als Gegenstand und Gestaltungsaufgabe der Kunst erscheint von Anfang an das Bei- und Ineinander der Berge und Flüsse, die lebendige Geformtheit und Durchwirktheit einer großen, erhabenen Landschaft. Und neben dem Ausdruck des Gefüges entwickelt sich sehr bald, wie wir sahen, das Gefühl für das Atmosphärische als das eigentliche Leben der Landschaft. Nicht mehr die Gipfel und Schluchten, die Wasser und Felsen sind jetzt das eigentliche Thema der Bilder, sondern der Atem der Nebel, des Schnees, des Regens, der Morgenfeuchte, der Mittagswärme, des Abendscheins oder der Winterstarrheit, und in diesem Odem der Berge

erscheint nicht mehr die Gegebenheit einer bestimmten Landschaft, sondern das allgemeine Weben und Wandeln der Natur als der eigentliche Sinn des Landschaftsbildes. Vom Kultus der Berge und Ströme ist man also zu einer ahnenden Verehrung der Geheimnisse gekommen, die im Umlauf der Jahres- und Tageszeiten, in Wetter und Wandlung, Wachstum und Vergehen als Rätsel alles Lebens verborgen sind. Man ahnt sie in den traumhaft entrückten Bildern einer in sich pulsenden und atmenden Landschaft.

Dies ist die eine Seite der Sache, es gibt noch eine andere. Die Malerei ist dem Chinesen nicht bloß eine objektivierende Darstellung, sie ist ihm ebensosehr, und zu manchen Zeiten wie unter den Sung viel mehr noch, eine Art Sprache und Zeichenschrift für Ideen. Wenn es da heißt, daß die Malerei ein Etwas gibt, das über die Form hinausgeht, so ist damit nicht bloß ihre mystische Konzeption, sondern vor allem wohl dieses geistige Element, diese geistige Bedeutung gemeint, der das Bild ein Ausdruck sein kann. Und so ist denn auch die Landschaft nicht bloß Bild, sondern zugleich Sinnbild, Symbol. Ihr symbolischer Gehalt ist freilich für uns nicht so leicht zu fassen, weil er nirgends klar und im Zusammenhang ausgesprochen worden ist und auch wohl nur ahnungsweise im Bewußtsein der Allgemeinheit gelebt hat. Vorhanden und für die Maler selber maßgebend ist er aber vielfach gewesen, dafür fehlt es in der Literatur an Zeugnissen nicht. Schon von Ku K'ai-chih wird berichtet, er habe das Bildnis Hsieh K'uns vor einen Hintergrund von steilen Gipfeln und tiefen Schluchten gemalt, und es ist mir nicht zweifelhaft, daß er damit die Erhabenheit der Gesinnung und die Tiefe des Herzens bei diesem Manne ganz wörtlich durch das sinnlich Erhabene und Tiefe, durch die Größe der Berglandschaft hat andeuten wollen. Dann findet man in Kuo Hsis Traktat über die Landschaft eine merkwürdige Stelle, wo von einem hohen Berg die Rede ist, wie er großartig die niedrigeren Höhen beherrscht, und von einer schlanken Tanne, die den anderen Bäumen ein herrliches Beispiel gibt — aber hier, meint der Kommentar, begebe sich Kuo Hsi auf einen Grund, der nicht der Malerei allein mehr zugehöre. Sein Zeitgenosse Su Tung-po spricht von dem Sinn des Bildes, an dem es nicht fehlen dürfe, im Gegensatz zu den Formen, wo Fehler allenfalls vorkomen möchten. Die Stimmungslandschaft der Sung, wie sie etwa in den acht Motiven von Hsiao und Hsiang und in so vielen erhaltenen Werken vor uns tritt, ist nicht bloß eine

Poesie in Bildern, die in den mannigfachen Naturerscheinungen genießerisch hingegeben schwelgt, sie ist zugleich eine Dichtung, die ganz bestimmte Vorstellungen und Gedankenverbindungen anregen will, weil sie damit eine ethische und religiöse Gesinnung des Menschen sinnbildlich hinweisend ausspricht. Ein Sinn ist in die Landschaft nicht so sehr hineingeheimnist, als in ihr überall empfunden und geahnt, die Berge und Felsen, die Schluchten und Täler, Wasser und Nebel, Frühling und Herbst, Sommerwärme und Winterfrost, Abend und Morgen sind nicht bloß als Erscheinung da, sie rühren auch mit geheimer Bedeutung an die Seele des Menschen. Sie sind ja nicht bloß Bilder der Natur, sie sind auch Bilder seines eigenen inneren Gefühls und Lebens, und das Geheimnis jenes indischen: Das bist du! ist in der chinesischen Seele, wie es schon ihre Sprache und Dichtung beweist, allezeit voll tiefer Ahnung lebendig und wirksam gewesen. So wird die Landschaft zum Ausdruck und Gleichnis menschlicher Zustände und Erfahrungen, das Bild nur zum Schleier über einem tiefern Gehalt.

Es ist wahrscheinlich, daß diese Symbolik der Landschaft besonders von bestimmten religiösen Sekten und Geheimlehren gepflegt worden ist. Es ist dies anzunehmen von taoistischen Schulen, die ja immer eine zauberkräftige Verbundenheit von Mensch und Natur gelehrt und geübt haben, dann aber auch auf buddhistischer Seite, wo die Arhats als in den Urgebirgen hausende Zauberer den sagenhaften Bergmenschen jenes Glaubens ganz entsprechende Konzeptionen darstellen. Wang Wei, der vielleicht ein Begründer der symbolischen Landschaft ist, war ein buddhistischer Laienbruder. Von der Dhyana-Sekte des Buddhismus, die jede schriftliche Überlieferung ablehnte und ihre Geheimlehre nur durch Andeutung und Erweckung innerer Erlebnisse weitergab, wissen wir doch soviel, daß sie das Götterbild und die Schrift verwarf und durch Hingabe, durch Einswerdung mit der unberührten Natur den Sinn der Lehre und des Wesens zu erfassen lehrte. In ihr besonders ist ein symbolisch-mystischer Kultus der Steine, der Gewächse und der Landschaft in der Form ästhetischer Liebhabereien gepflegt, in ihr auch die monochrome Tuschemalerei ganz besonders kultiviert worden. Aus diesem Kreise stammt auch dasjenige Werk, an dem mir die merkwürdige Symbolik dieser Landschaftsmalerei am ersten und am stärksten immer wieder bewußt geworden ist. Es ist jene große Landschaftsrolle des japanischen Meisters Sesshu,

von der schon einmal die Rede war: trotz seiner Herkunft ein Werk chinesischer Schule, chinesischen Vorwurfs und chinesischen Geistes. Eine traumhafte Wandlung der Bilder führt hier wie auf einer Wanderung den Beschauer unendlich wechselnd durch Berg und Schluchten, Seen und Ebenen, Klostereinsamkeiten, verschlafene Städte und Freiheit erhabener Weiten. Vertieft man sich aber in dies Erlebnis, so merkt man plötzlich, daß diese Wandlung der Bilder an die naturgegebenen Einheiten von Ort und Zeit sich keineswegs bindet, sondern mit unvermerkten Übergängen den Beschauer in eine seelische Wanderung hineinzieht, die ihn von der Frische des Morgens über die Mittagswärme bis zum trüberen Abend, vom Frühlingsgefühl über Sommer und Herbst bis in die tiefste Starrheit des Winters, von jugendlicher Ahnung, Sehnsucht und Liebesfrische über ein männlich-sachliches Erfahren bis zur letzten Resignation und Stille des Alters geleitet. Alle diese Zustände sind im Bilde der Landschaft wunderbar ausgedrückt, die sich wandelnde Welt ist ganz zum Sinnbild geworden. Das Leben ein Traum möchte man über sie schreiben. Traumhaft ist in der Folge der Bilder der Kreislauf der Natur und des menschlichen Lebens vom Erwachen bis zur Ruhe des Nichts ineinandergeflochten. Ein tief pessimistischer Geist hat unter dem Bilde der wunderbarsten Natur ein Gleichnis allen Lebens für den Tieferblickenden niedergelegt, und sein tiefster Sinn ist kein anderer als die Überwindung der Sinnenwelt, der Eingang in das buddhistische Nichts des Nirwana als die wahre Erlösung. Bis zu diesem höchsten Grade ist es also hier der Malerei gelungen, die Landschaft zum Sinnbild tieferer Bedeutung für die Eingeweihten zu gestalten. Es unterliegt kaum einem Zweifel, wir fühlen es, wenn wir es auch nicht überall sagen können, daß die meisten chinesischen Naturbilder in ähnlicher Weise mit symbolischer Bedeutung und Geheimnis durchdrungen sind.

Und dies erscheint nun als das Wesen der chinesischen Natur- und Kunstanschauung, die im Grunde ja eins sind: alles ist ihr ein Gleichnis. Wie der Symbolik des christlichen Mittelalters die menschliche Gestalt, so sind in ihr die Berge und die Wasser wie das Leben der Blumen und der Tiere, der Morgen und der Abend nur Bilder der Seele, die in alledem wie träumend atmet und schwebt. Geist und Natur, Leben und Sinn, die das spaltende Bewußtsein des Abendlandes zertrennt, sind dem Chinesen noch immer verbunden

und Eines. Wohl ist im wirklichen Dasein die Einheit gestört und der Mensch ausgeschlossen vom dämmernden Zustand des pflanzen- und tierhaften Lebens, aber in der Anschauung und im Gedanken ist die alte Einheit immer gesucht und festgehalten worden. Das Wirkliche ist nie so existent, daß es nicht ohne weiteres Bild zu werden vermöchte. Wo das Leben verödet, da geht der Weise in die Beschauung und findet durch die Ekstase des Rauschs, des Traums, wie durch ihren Ausdruck das künstlerische Erlebnis in die alte, verlorene Einheit sich zurück. Eine Kultur, die dem Ich nie zuviel Raum ließ und es nach allen Seiten in der Ehrfurcht der großen Zusammenhänge gebunden hielt, hatte dem Menschen die Harmonie des Alls erhalten und ihn so mit dem Ganzen verflochten, daß er nur in ihm das Leben finden und widerspiegeln zu können geglaubt hat. Er kannte das Selbst nur wenig und suchte sein Aufgehen im Sinne der Natur. So sind ihm die Bilder der Landschaft die wahren Sinnbilder des Lebens und der Seele selber geworden.

Wir müssen uns klar machen: das gesamte Denken des Chinesen wie überhaupt des Orientalen bewegt sich in anderen Bahnen und Formen als das unsere. Wenn unser Denken ein wesentlich begriffliches ist, so scheint das chinesische sich noch in einer reichen und quellenden Fülle der Bildhaftigkeit zu bewegen. Das Wortsymbol ist nicht zum Begriffe ausgetrocknet, sondern schwankt und lebt in den vielfältigen Beziehungen einer nach allen Seiten offenen Bedeutung. Selbst die polare Gegensinnigkeit der Urworte, die man für das Abendland und Vorderasien mühsam zu rekonstruieren versucht hat, ist in der chinesischen Sprache zum guten Teil noch heute erhalten. Die Bildung der Sätze, d. h. eben das funktionelle Denken selbst, geschieht nicht nach den Gesetzen einer logisch-kausalen Konstruktion, sondern nach den gefühlsmäßigen Beziehungen der Analogie und Bildlichkeit. Man könnte von einem analogischen Denken im Gegensatz zu unserem logischen reden. Selbst in der Mathematik ist der Denkvorgang ein anderer: der Europäer wundert sich, daß der Ostasiate für die einfachsten, aber auch für die schwierigsten Rechnungen mit erstaunlicher Gewandtheit sich seiner kleinen Rechenmaschine bedient; ohne sie ist er fast hilflos, d. h. an Stelle der abstrakten Zahlenoperation bleibt er bei dem sinnlich-anschaulichen Prozeß. So ist auch sein Denken ein Denken in Bildern, das Gesetz dieses Denkens die universale Analogie der Qualitäten, wie sie in den universistischen

Systemen zum Schema einer philosophisch-religiösen Weltkonstruktion ausgebildet erscheint, wie sie aber viel unmittelbarer und natürlicher im Gefühl jedes Einzelnen und besonders der Dichter und Künstler eine Blume oder eine Frucht, einen Falter oder einen Wassersturz als Symbol eines Weltgefühls voll unendlicher Beziehungen erleben läßt. Daß ein solches Denken in Bildern und Sinnbildern nicht bloß des Worts und der Schrift, sondern ebenso auch des Bildes selbst als seiner Sprache sich bedienen kann, wen sollte dies wundern? Es ist zugleich die tiefe, innere Einheit von Bild, Schrift und Wort, ja Klang, d. h. die enge Verbundenheit von Malerei, Schreibkunst, Dichtung und Musik in der chinesischen Kultur durch dieses Verhältnis vollkommen erklärt. So ist denn auch eine chinesische Landschaft nichts andres als ein Gedicht, das Form hat, oder der Ausdruck eines erlebten Gefühls von universaler Bedeutsamkeit.

Was der Chinese so in seinem Bilden wie in seinem Denken innerlichst zu erfassen sucht, das ist nicht bloß der auf- und niederschwebende Schleier der Welterscheinungen. So sehr schon das Erscheinende, die tausendfache Wirksamkeit der Natur ihm göttlich erscheint und wert, sich unendlich verehrend und fühlend hinein zu vertiefen, so ahnt er doch hinter dem allem noch einen Sinn und ein Urprinzip, um das die ganze Welt wie um eine Mitte sich dreht. Die ganze Welt mit allen ihren menschlichen, irdischen und himmlischen Beziehungen hat sein System in ein Gefüge von fünf Elementen geordnet. Diese wieder unterliegen dem polaren Gesetz der Zweiheit des Yin und des Yang, des weiblichen und des männlichen, des dunklen und des lichten, empfangenden und zeugenden, steigenden und sinkenden Prinzips, aus deren Durchdringung die Welt in den kosmischen Perioden ihrer Zeit auf- und niederwallt. Aber hinter dieser Zweiheit ist noch eine tiefere Einheit, diese ist der Sinn der Natur und das Wesen allen Lebens, sie ahnend erleben wäre das höchste Ziel alles Denkens und alles Schauens der Weisen. Der Chinese hat sie mit dem uralten Geheimniswort des Tao bezeichnet. Tao, der Sinn und der Weg ist lange schon vor Lao-tse und vor Kung-tse das tiefste Wort, in dem alles Ahnen und alles Erkennen verborgen liegt. Tao ist auch das tiefste Geheimnis der Kunst. Die vollkommene Kunst ist wie die Natur: so muß auch sie im Tao verankert sein.

In mancherlei Gleichnissen und Legenden haben Lao-tse und seine Jünger das dunkle Wesen des Tao anzudeuten versucht. Tao ist nicht eine Kraft,

es ist eher das Gegenteil einer Kraft. Tao ist unbegreiflich: in ihm sind die Bilder, Tao ist unerfaßlich: in ihm ist das Wesen, Tao ist unergründlich: in ihm ist der Geist. Tao ist der Anfang, ist der Welt Mutter, ist aller Dinge Strombett und Tal. Es geht ungefährdet durch alles hindurch. Es ist verborgen und namenlos, nur im Verschenken und im Vollenden groß. So redet in Bildern das Tao-te-king vom Tao. Aber was ist denn nun dies Tao? Der Name, kann er ausgesprochen werden, ist nicht der ewige Name. Tao, kann es ausgesprochen werden, ist nicht das ewige Tao.

Wir werden ihm psychologisch am nächsten kommen. Das Erlebnis des Tao ist das Erlebnis der stillsten Stunde, das Erlebnis der vollkommenen Entäußerung. Durch das Nichttun gelangt man zum Tao, durch die Entselbstung zur Ewigkeit des Tao. Tao ist jenseits von Tun und Nichttun. Taos Wesen ist Selbstlosigkeit. Taos Sinn ist das Nichtsein. Tao ist die Einkehr, die Heimkehr zur Mutter, der Einklang der Kindheit. Es heißt, man soll seine Ausgänge verschließen, so findet man Tao. Tao ist die Leere. Dann aber wird die Leere zum Strombett und Tal, dann aber nimmt Tao zu, wie Bäche und Flüsse zu Strömen und Meeren werden. So wie die Nabe der Sinn des Rades, so wie die Leere der Sinn des Kruges, so wie die Öffnung der Sinn des Fensters, der Tür, so ist Tao der Sinn der Welt. In ihm erlebt man das vollkommene Einssein. Tao ist gewissermaßen der Nullpunkt des Seins. Es ist der imaginäre Punkt, in dem die auf- und niederschwebende Wage des Seins ewig still und unbewegt im Gleichgewicht bleibt. So ist Tao die Mutter aller Dinge, und alle Dinge ruhen in ihm. Diesen Punkt suchte der Chinese zu gewinnen, um mit allen Dingen brüderlich eins zu sein. Dieser Nullpunkt ist das Geheimnis der chinesischen Geistigkeit. Von ihm sind alle Gegensätze gleich zugänglich und in ihm heben sie einander auf. Aber eben dieser Nullpunkt ist unfaßbar und unbegreifbar, er ist nur zu erleben als das, was zwischen den Polen ist. Eben dies Erleben ist auch das Geheimnis der Kunst.

Die Bücher des Lieh-tse und des Chuang-tse sind voller Geschichten, die das Tao-Wesen der Künste erläutern. Da ist vom Angeln und Bogenschießen, vom Wagenlenken, Tierezähmen und Pferdekenntnis, vom Grillenfangen und von Kampfhähnen die Rede, und überall besteht das Geheimnis darin, so in die Natur des Gegenstandes, mit dem man es zu tun hat, einzudringen und so eins mit ihm zu werden, daß man sich selbst vergißt, von ihm besessen

ist, in ihm lebt und daher bis in die leiseste Regung sein Leben erfühlt und aus seinem Wesen heraus auch zu wirken vermag. Aus dieser ahnungslosen und vollkommenen Verbundenheit haben es Menschen vermocht, unverletzt durch Wasserstürze zu gehen, durch Feuer zu wandeln, durch die Luft zu schweben und feste Gegenstände wie ein Nichts zu durchdringen. Aus dieser Verbundenheit heraus schlägt der vollendete Künstler die kostbare Harfe, indem er nicht sein eigenes Gefühl, sondern die Gefühle, die im Instrument schlummern, indem er die Seele der Harfe zum Klingen bringt. In dieser Verbundenheit schöpft der Sänger nicht aus sich selber, sondern aus den Bergen und Wäldern, Wassern und Wolken, aus Frühling und Abend, die um ihn sind, sein Lied, und singend bannt er wieder die Natur in den mitreißenden Tanz seiner Töne. Ohne eigenen Willen bringt er das, was in ihr schlummert, zum Vorschein. Der Künstler, der den kostbaren Glockenständer schnitzt, fastet sieben Tage, um alle Betörungen der Außenwelt zu vergessen und sein Herz zur Ruhe zu bringen. Gesammelt in seiner Kunst, geht er in den Wald und sieht die Bäume auf ihren natürlichen Wuchs an. „Als mir der rechte Baum vor Augen kam, da stand der Glockenständer fertig vor mir, so daß ich nur noch Hand anzulegen brauchte. Weil ich so meine Natur mit der Natur des Holzes zusammenwirken ließ, deshalb halten die Leute es für ein göttliches Werk."

Tao ist die Leere. Vielleicht hat dies keiner so klar ausgesprochen wie jener Koch des Fürsten Wen Hui bei Chuang-tse, der einen Ochsen zerlegte. Er legte Hand an, drückte mit der Schulter, setzte den Fuß auf, stemmte das Knie an: ritsch! ratsch! trennte sich die Haut, und zischend fuhr das Messer durch die Fleischstücke. Alles ging wie im Takt eines Tanzliedes, und er traf immer genau die Gelenke. Der Fürst wunderte sich, der Koch erklärte: „Tao ists, was dein Diener liebt. Das ist mehr als Geschicklichkeit. Als ich anfing, Rinder zu zerlegen, sah ich eben nur Rinder vor mir. Nach drei Jahren hatte ichs so weit gebracht, daß ich die Rinder nicht mehr ungeteilt vor mir sah. Heute verlasse ich mich ganz auf den Sinn und nicht mehr auf den Augenschein. Der Sinne Wissen hab ich aufgegeben und handle nur noch nach den Regungen des Sinns. Ich folge den natürlichen Linien nach, dringe ein in die großen Spalten und fahre den großen Höhlungen entlang. Ich verlasse mich auf die innern Gesetze. Geschickt folge ich auch

den kleinsten Zwischenräumen zwischen Muskeln und Sehnen, von den großen Gelenken ganz zu schweigen ... Die Gelenke haben Zwischenräume, des Messers Schneide hat keine Dicke. Was aber keine Dicke hat, dringt in Zwischenräume ein — ungehindert, wie spielend, so daß die Klinge Platz genug hat. Darum habe ich das Messer nun schon neunzehn Jahre, und die Klinge ist wie frisch geschliffen. Vorsichtig nehme ich mich in acht, sehe zu, wo ich haltmachen muß, gehe ganz langsam weiter und bewege das Messer kaum merklich — plötzlich ist es auseinander und fällt wie ein Erdenkloß zu Boden." Der Fürst sprach: „Vortrefflich! Ich habe die Worte eines Kochs gehört und habe die Pflege des Lebens gelernt."

Das Eindringen in die Leere ist das Einswerden mit dem Tao. Tao spricht auch im chinesischen Kunstwerk, auch in der chinesischen Landschaft sich aus. Und zwar in einem doppelten Sinn: von dem Menschen aus, indem er durch Selbstentäußerung und Hingabe sich mit den Bildern der Landschaft erfüllt und in der Ekstase des Schaffens den Strom des Lebens selber in seinem Werke sich ausströmen läßt. Dann aber auch im Bilde selber wie in der Natur, deren atmendes Sinnbild es ist. Ein ewiger Rhythmus schlägt auf und nieder in diesen chinesischen Landschaften, im vielgekreuzten Hin und Her von Akzent zu Akzent, von Pol zu Pol klopft pulsend der Herzschlag des Lebendigen selber. Was aber zwischen den Polen schwebt, woraus die ganze Landschaft wie aus der Sphäre des Traums emportaucht und worin sie wieder zurücksinkt, das ist eben ganz wörtlich die Leere der Seide und des Papiers, Sinnbild der metaphysischen Leere und des metaphysischen Nichts, welches das Wesen des Tao ist. Die abgründige Tiefe und Versunkenheit dieses Tao ist es, die so geheimnisvoll über diesen Landschaften ruht. Tao ist die Atmosphäre, Tao der fremd-unfaßbare Raum, Tao das Reich des träumenden Seins, in dem sie atmen. Und so haben die großen Maler und Meister dieses Volkes in ihren Bildern, die so voller Wirklichkeit und Naturfülle sind wie nur je ein abendländisches Werk, doch im Grunde nichts anderes ausgesprochen als das tiefe Urerlebnis ihrer ganzen Kultur, und das Urwort ihres ganzen Denkens und Schauens: eben dies Tao Himmels und der Erden, das auch das Tao des Menschen ist.

ANMERKUNGEN / ZEITTAFEL
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

ANMERKUNGEN

Zu S. 12. Den schönsten Eindruck von chinesischer Gartenkunst gewinnt man aus der Abhandlung von William Chambers: Dissertation on Oriental Gardening, die 1772 erschien. Diese kleine Schrift, die offenbar wieder chinesische Quellen verwertet, liest sich selber wie ein gärtnerisches Gedicht. Neuerdings hat Friedrich Perzynski (Von Chinas Göttern, München 1920) von den Überresten der Gärten und Parks der Kaiser K'ang Hsi und K'ien Lung einiges Hübsche und Selbsterlebte berichtet.

Über Wang Weis Landgut, Dichtung und Landschaft vgl. Berthold Laufer: A Landscape of Wang Wei, Ostasiatische Zeitschrift I, 1, und John G. Ferguson: Wang Ch'uan ebenda III, 1.

Die künstlerische Bedeutung Ostasiens für das Abendland hat Richard Graul: Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa, Leipzig 1906, kurz und übersichtlich dargestellt. Die Stärke und Vielseitigkeit der östlichen Einwirkung wird hier eher noch unter- als überschätzt. Wie stark man die Vorbildlichkeit des chinesischen Geistes auch für die Denker der europäischen Aufklärung betonen kann, beweist manche Stelle bei Rudolf Pannwitz: Die Krisis der europäischen Kultur, Nürnberg 1917.

Zu S. 13. Die japanischen Publikationen, die uns die alte und große Malerei Chinas erschlossen haben und noch heute unsere vorzüglichste Quelle für diese sind, sind einerseits die Monatschrift Kokka, sodann die im Shimbi-Shoin-Verlag in Tokyo erschienenen Werke, die Tajima herausgab, vor allem die 20 Bände der Selected Relics of Japanese art (Shimbi Taikwan) und die chinesischen Bände der Masterpieces of the Fine Arts of the Far East (Toyo Bijutsu Taikwan), die 1914 noch nicht ganz abgeschlossen waren. Chinesische, amerikanische und europäische Veröffentlichungen kommen daneben erst in zweiter Linie in Frage.

Zu S. 14. Ein sehr wertvoller Auszug aus der chinesischen Kunstliteratur und bis heute noch die Hauptquelle unseres historischen Wissens ist von Herbert A. Giles veröffentlicht worden als: An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art, Shanghai 1905. Vor kurzem soll eine zweite erweiterte Auflage erschienen sein. Eine Ergänzung bilden Friedrich Hirth: Scraps from a collectors notebook, Leiden 1905, und mehrere kleine Schriften desselben Gelehrten. Eine systematische Darstellung des hier gegebenen Materials habe ich in einem Aufsatz: Die chinesische Kunsttheorie, Repertorium für Kunstwissenschaft 1912, versucht.

Zu S. 17. Für eine symbolische Bedeutung landschaftlicher Wandbilder finde ich noch bei Angus Hamilton: Korea, Leipzig 1904, ein modernes Beispiel. Eine Photographie auf S. 63 zeigt hinter dem Sitz und Schirm des thronenden Kaisers von Korea eine Landschaft mit Bäumen, Wasserwogen, Bergeshäuptern, Sonne und Mond, die gleichwie

Trabanten um den Herrn des Landes sich stellen. Es entsteht ein Eindruck von kosmisch-großartiger Majestät.

Zu S. 21. Über die Technik der chinesischen Maler findet sich authentische Nachricht in der Einführung des Chieh-tse-yuan hua-chuan, des Lehrbuchs der Malerei von 1679, Abschnitt 12—46 der Übersetzung von Raphael Petrucci, in Band XIII des T'oung Pao, Leiden 1912.

Zu S. 25. Über die Landschaftsmalerei der Antike wie überhaupt über die Voraussetzungen einer Landschaftsdarstellung findet sich das Beste bei Alexander von Humboldt im 2. Bande des Kosmos, sodann bei Karl Woermann: Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer, München 1871, und: Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, München 1876. Humboldt hat bereits (1847) nach den Zeugnissen der Literatur auf das hochentwickelte Landschaftsgefühl gerade der Chinesen hingewiesen.

Zu S. 26. Die Lehren des Universismus hat I. I. M. de Groot in seinem gleichnamigen Werk (Berlin 1918) als die Grundlage der Religion und Ethik, des Staatswesens und der Wissenschaften Chinas sehr übersichtlich dargestellt. Mag diese Darstellung noch so sehr ahistorisch und systematisch aufgebaut scheinen, der Universismus bleibt die einzige und durchaus einheitliche Weltanschauung zum mindesten der letzten zwei Jahrtausende des Chinesentums. Im Gegensatz dazu findet sich das Werden und die großen Wandlungen der chinesischen Kultur am stärksten und klarsten erfaßt bei A. Conrady: China im 3. Bande von Ullsteins Weltgeschichte.

Zu S. 27. Über den Kultus der Berge in China vgl. außer de Groot vor allem Edouard Chavannes: Le T'ai Chan, Essai de monographie d'un culte chinois. Paris 1910.

Über das System des Fêng-shui unterrichtet Ernest E. Eitel: Fêng-Shui or the rudiments of natural science in China, London 1873, und mit Beziehung auf die Architektur der wunderschöne Aufsatz von Ernst Boerschmann: Baukunst und Landschaft in China, Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde 1912. Über das Weltbild des Mahayana-Buddhismus vgl. H. Smidt: Der Tamamushischrein, Ostasiatische Zeitschrift II, 4.

Zu S. 30. Die klassische deutsche Übertragung des Shi-king hat Victor von Strauß geschaffen (1899). Die Übersetzungen der philosophischen Klassiker Chinas sind bekannt.

Zu S. 32. Über den chinesischen Buddhismus enthält noch immer das meiste Material: Eitel, Handbook of Chinese Buddhism, Honkong 1888. Über die Sekten vgl. Bunyiu Nanjio, A short History of the twelve Japanese Buddhist Sects, Tokyo 1886, und Hans Haas, Die Sekten des japanischen Buddhismus, Heidelberg 1905.

Zu S. 34. Zu dem, was hier aus der chinesischen Lyrik angeführt ist, vgl. folgende Werke: Wilhelm Grube: Geschichte der chinesischen Literatur. 2. Ausg. Leipzig 1909. A. Forke, Blüthen Chinesischer Dichtung, Magdeburg 1899. Chinesische Lyrik. Deutsch von Hans Heilmann (Die Fruchtschale, München o. J.). Otto Hauser, Die chinesische Dichtung (Die Literatur, Berlin). Anna Bernhardi, Tau Jüan-ming (Mitt. des Seminars f. or. Sprachen), Berlin 1912.

Zu S. 36. Die Stelle des Kuo Hsi zitiert bei Sei-ichi Taki: On Chinese Landscape-painting, Kokka 191, 193, 196. Der Aufsatz enthält einiges Material, aber doch nur eine flüchtige Bearbeitung.

Zu S. 38. Die folgende Darstellung der Entwicklung der Landschaft basiert im wesentlichen auf den Nachrichten der chinesischen Historiker etc. in Giles Introduction, sodann auf dem gesamten Material an chinesischen Werken selbst, soweit es im Original und

in Reproduktionen mir zugänglich gewesen ist. Aus einer Kombination der literarischen und der bildlichen Quellen habe ich versucht, ein Gesamtbild dieses großen Werdens zu rekonstruieren, das besonders für die ältere Zeit lückenhaft genug, aber hoffentlich im ganzen nicht falsch gesehen ist.

Zu S. 39. Die Steinreliefs der Han-Dynastie fast vollzählig bei Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Paris 1909—1914, Tafelband I und Textband I.

Zu S. 40. Über die Ku K'ai-chih-Rolle in London habe ich mich anläßlich der Publikation des British Museum (1912) in der Ostasiatischen Zeitschrift III, 1 ausgesprochen. Die Rolle des Tuan Fang ist in der Kokka Nr. 253 veröffentlicht.

Über das Verhältnis von Landschaftsbild und Landkarte hat Laufer: A Landscape of Wang Wei das Entscheidende gesagt. In meiner Habilitationsschrift 1912 hatte ich unabhängig von ihm dieselbe Vermutung ausgesprochen.

Zu S. 44. Der Schatz des Kaisers Shomu im Shosoin zu Nara ist publiziert in dem Prachtwerk: Toyei Shuko des Shimbi-Shoin-Verlags.

Zu S. 46. Der Höhlenquell des Wang Chin ist abgebildet in Shên-chou-kuo kuang-tsih, Heft 20, Shanghai.

Zu S. 47. Das Wang-ch'uan-t'u hat Laufer a. a. O. nach alten Steingravierungen publiziert. Eine späte und freie Kopie, angeblich des Chao Mêng-fu (um 1300), im Britischen Museum ist bei Giles abgebildet.

Zu S. 51. Die Landschaftsrolle Chü Jans ist in Nr. 252, die des Kuo Hsi in Nr. 250 der Kokka publiziert, beide stammen aus dem Besitze Tuan Fangs.

Zu S. 71. Eine genaue Untersuchung über das eine hier angedeutete Thema habe ich in der Ostasiatischen Zeitschrift II, 1 und 2 mitgeteilt: Otto Fischer, Die Entwickelung der Baumdarstellung in der chinesischen Kunst.

Zu S. 78. Die Arhats des Chang Yüeh sind publiziert in Zengetsu Daishi Juroku Rakan, Shimbi Shōin, Tokyo.

Zu S. 78. Zu den Wandlungen des chinesischen Pinselstils findet sich wichtiges Material bei Otto Fischer: Achtzehn Stilarten der chinesischen Figurenmalerei, Ostasiatische Zeitschrift VIII (Festschrift für Friedrich Hirth).

Zu S. 85. Über den Meru-Berg und den Tamamushi-Schrein s. H. Smidt a. a. O. Der Bronzespiegel Kokka Nr. 250.

Zu S. 97. Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. I. Theils III. Buch, 16. Capitel: Von der Chineser Mahlerey. Pag. 100—101. Äußerungen entgegengesetzter Art findet man gelegentlich bei Ernst Grosse, Otto Kümmel u. a. Mit der Untersuchung des ostasiatischen Raumproblems wurde zum erstenmal Ernst gemacht durch Kurt Glaser: Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908. Glaser konstruiert hier eine umgekehrte Perspektive der Ostasiaten, hat aber diese Annahme später selbst als irrig erkannt. Gute Bemerkungen in: Die Kunst Ostasiens, Leipzig 1913.

Zu S. 103. Das Flachrelief mit dem Innenhof ist im Text von Tajimas Masterpieces Bd. VIII abgebildet, der hochgetürmte Torbau bei Chavannes: Six monuments de la sculpture chinoise. Ars Asiatica II, Bruxelles 1914.

Zu S. 115. Zur psychologischen Begründung eines Raumgefühls und einer Raumanschauung, wie sie die chinesische Malerei verbildlicht, bringt Ludwig Klages tiefgründige Untersuchung: Vom Traumbewußtsein (Zeitschrift für Pathopsychologie III, 4)

das Entscheidende. Träumen ist ihm der Zustand des reinen Schauens — im Gegensatz zum Empfinden —, Fernsinn der schlechtweg schauende Sinn, empfunden wird die körperliche Gegenwärtigkeit, geschaut aber das beharrungslos fließende Bild, das virtuelle Bild, das wir im ortlosen Raume des Spiegels schauen. „Man betritt die Traum- und Zaubersphäre nur unter Einbuße der empfindungsfähigen Leibhaftigkeit; man gewinnt die Entschränkung des Ortes um den Preis des Verzichtes auf eine leibhaft gegenwärtige Nähe.“ Wenn vollends für Klages der empfindbare Farbenton zum Symbol der sinnlichen Qualität überhaupt wird, so erfährt der fast völlige Verzicht auf die Farbe in der chinesischen Landschaft eine neue und tiefe Begründung.

Zu S. 119. Die verschiedenen Übersetzungen und Ausdeutungen der liu fa, der Sechs Regeln des Hsieh Ho bei Giles und Hirth a. a. O., ferner Okakura Kakuzo: The Ideals of the East, London 1904; Raphael Petrucci: La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême Orient, Paris 1911; derselbe: Le Kie tseu yuan houa tchouan, T'oung Pao XIII p. 54—70; Laurence Binyon: The Flight of the Dragon, London 1911; Seiichi Taki (Kokka Nr. 244).

Zu S. 128. Berthold Laufer a. a. O. führt den Vergleich der Landschaftskomposition mit der Musik durch.

Zu S. 129. Die Tai Wên-chin zugeschriebene Rolle habe ich in der Ostasiatischen Zeitschrift I, 4 beschrieben, eine Analyse der größeren Rolle des Sesshu in Kunst und Künstler XI, 9 versucht.

Zu S. 133. Die Stelle des Mesnewi hat, soviel ich weiß, Laurence Binyon: Painting in the Far East, London 1912, zuerst angeführt.

Zum Schluß statt eines Vorworts noch eine kurze Bemerkung über die vorliegende Schrift selber. Ihr wesentlicher Inhalt geht auf eine größere Arbeit zurück, die unter dem Titel: Die chinesische Malerei bereits im Jahre 1912 der philologisch-historischen Abteilung an der philosophischen Fakultät der Universität Göttingen als Habilitationsschrift vorgelegen hat. Die Form dieser Schrift befriedigte mich später nicht mehr und ich entschloß mich, sie vor der Drucklegung einer völligen Umarbeitung zu unterziehen. Die Ausführung dieses Plans unterbrach der Krieg mit seinen Folgen persönlicher und allgemeiner Natur. Ich hielt es nun für das beste, wenigstens einen Teil der Arbeit für sich herauszunehmen und zu einem Abschluß zu bringen, denjenigen Teil, der am ersten noch für sich allein ein abgeschlossenes Bild ergeben konnte und dessen Vorwurf dem abendländischen Empfinden am nächsten lag. So entstand im Lauf des Jahres 1920 dies kleine Buch. Es hat unter innern und äußern Hemmungen zu leiden gehabt — möchte es trotzdem denen, die um die Kunst selber und um die Einsicht in ihr Wesen sich bemühen, auf der oder jener Seite etwas zu sagen haben!

ZEITTAFEL

der in diesem Buche genannten chinesischen Landschafter, in der Reihenfolge, in der sie hier angeführt sind.

	n. Chr.
Die östliche Han-Dynastie	25—220
Flachreliefs der Ehrenpfeiler, Grabkammern und Sarkophage	1.—2. Jahrh.
Zeit der Drei Reiche und der Sechs Dynastien	221—581
Ku K'ai-chih	um 340 bis um 405
Tai K'uei	† 395
Wang Wei (der Ältere)	5. Jahrh.
Tsung Ping	5. Jahrh.
Kaiser Yüan Ti	508—555
Chan Tse-ch'ien	tätig um 550—589
Tung Po-jen	2. Hälfte 6. Jahrh.
Sui- und T'ang-Dynastie	581—906
Li Sse-hsün	651—720?
Li Chao-tao	8. Jahrh.
Wu Tao-tse	um 700—750
Wang Wei	699—759
Chang Tsao	tätig um 780—800
Sun Wei	um 880
Fünf Dynastien und Sung-Dynastie	907—1279
Li Shêng	1. Hälfte 10. Jahrh.
Ching Hao	tätig um 907—922
Kuan T'ung	1. Hälfte 10. Jahrh.
Li Ch'êng	um 950—1000
Fan K'uan	um 970—1026
Tung Yüan	2. Hälfte 10. Jahrh.
Chü Jan	2. Hälfte 10. Jahrh.
Li Lung-mien	um 1040—1106
Mi Fei	1051—1107
Kuo Hsi	um 1068
Chao Ta-nien	tätig um 1085—1100
Li Ti	tätig um 1119—1144
Kaiser Hui Tsung	regiert 1101—1125, † 1135
Ma Yüan	tätig um 1190—1224
Ma Lin, Sohn Ma Yüans	tätig um 1190—1224

Ma Kuei, Bruder Ma Yüans	tätig um 1190—1224
Hsia Kuei	tätig um 1190—1224
Liang K'ai	tätig um 1190—1224
Mu-ch'i	tätig um 1265—1274
Meng Yü-ch'ien (Ying Yü-ch'ien?)	13. Jahrh.
Yüan- und Ming-Dynastie	1280—1643
Kao Jan-hui (Kao K'o-kung?)	tätig um 1275—1300
Chao Mêng-fu	1254 bis nach 1316
Huang Kung-wang	14. Jahrh.
Wang Mêng	† 1385
Ni Tsan	1301—1374
Wu Chên	1280—1354
Shih Jui	tätig um 1426—1435
T'ang Yin	1470—1523
Ch'ou Ying	um 1500
Tai Wên-chin	um 1425
Chu Tuan	tätig um 1506—1521
Chang Lu	Ende 15. Jahrh.
Hsien Chin	um 1561
Wu I-hsien	15. Jahrh.?
Hsü Lin	tätig um 1500—1521

Die Schreibung der chinesischen Namen erfolgte nach dem verbreitetsten (englischen) System der Transskription, es sind demnach die Vokale wie im Deutschen, die Konsonanten wie im Englischen auszusprechen.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Im Text

Die beiden Kopfstücke nach Wang Wei sind Ausschnitte aus einer Steingravierung der Sung-Zeit nach seinem berühmten Wang-ch'uan-t'u. Die übrigen stammen aus einer neueren Ausgabe des Chieh-tse-yuan hua-chuan von 1679, sie sind nicht als getreue Nachbildungen sicherer Originale der aufgeführten Meister gedacht, sondern nur als ungefähre Beispiele für den Stil dieser Maler.

TAFELN







1. Bäume *2.–4. Jahrhundert*







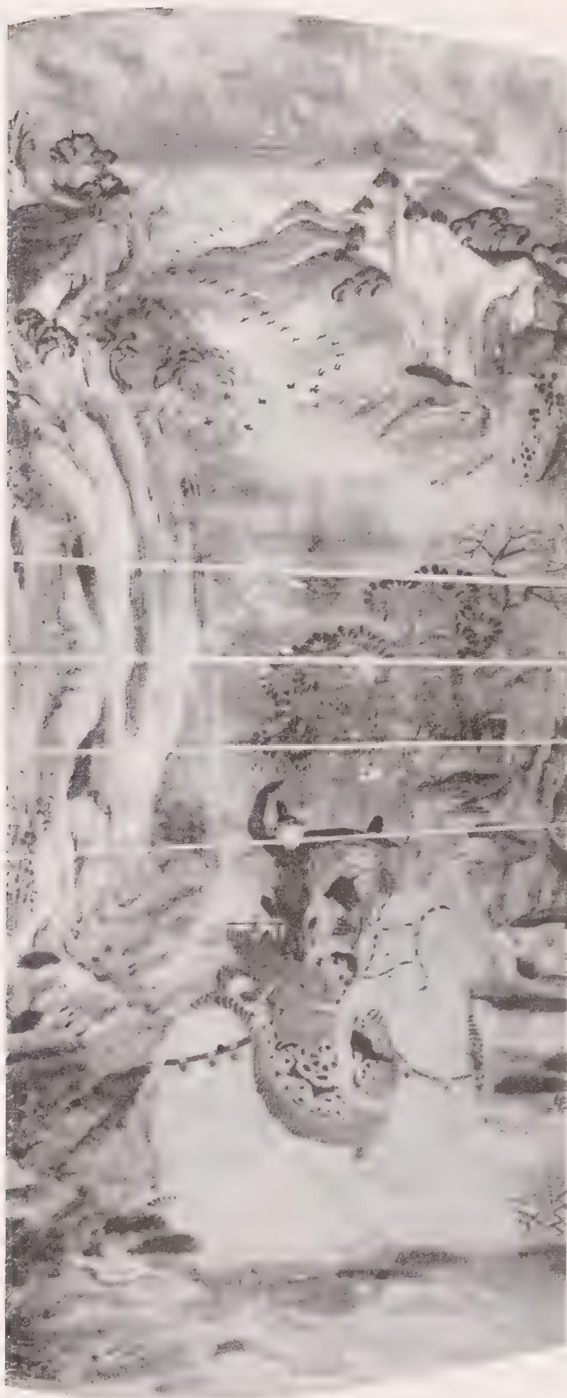
2. Bäume — 8. Jahrhundert



3. Setzschirm *8. Jahrhundert*



4. Berglandschaft *8. Jahrhundert*



5. Landschaft mit Musikanten *8. Jahrhundert*



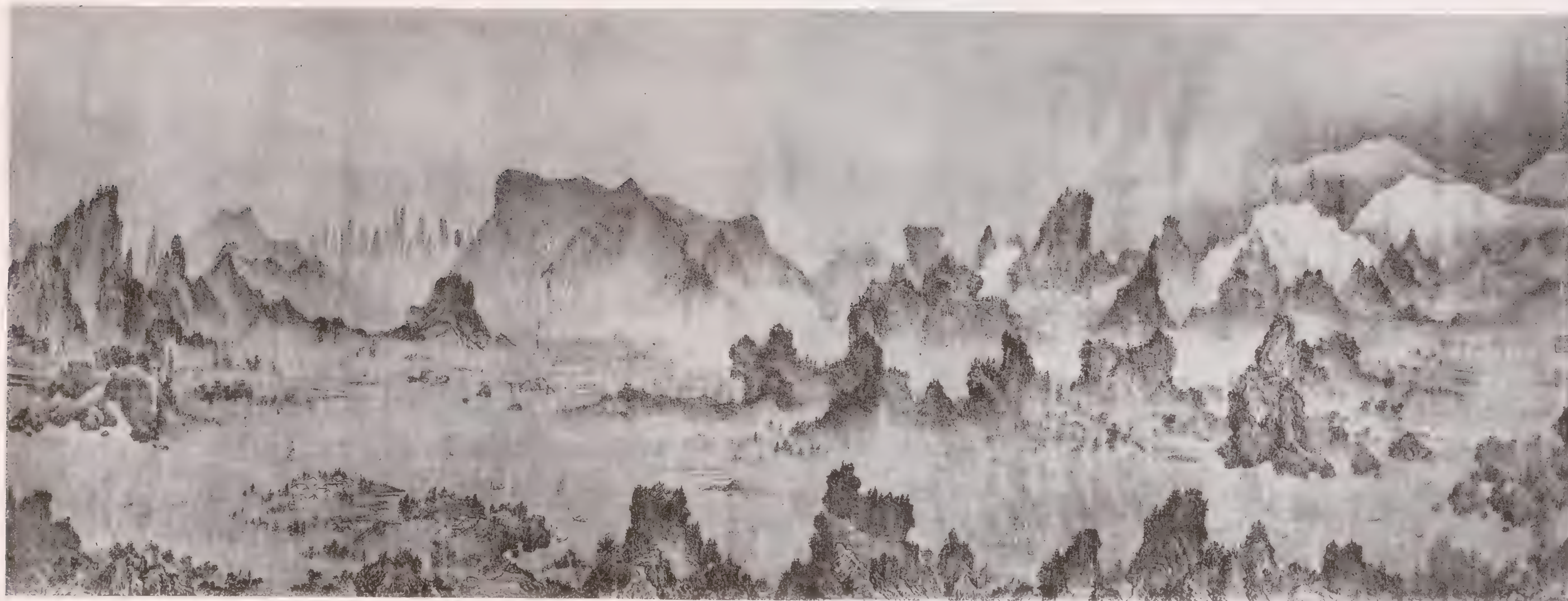
6. Die Eisenpagode *Japan, 11.–12. Jahrhundert*



7. Wang Chin *Der Bach in der Grotte*



8. Wang Wei? *Wassersturz*



9. Chü Jan — *Der Yang-tse-kiang*



10. Kuo Hsi *Am Hoang-ho*



11. Kuo Hsi? *Flußufer*



12 Chao Ta-nien *Gehöft am See*



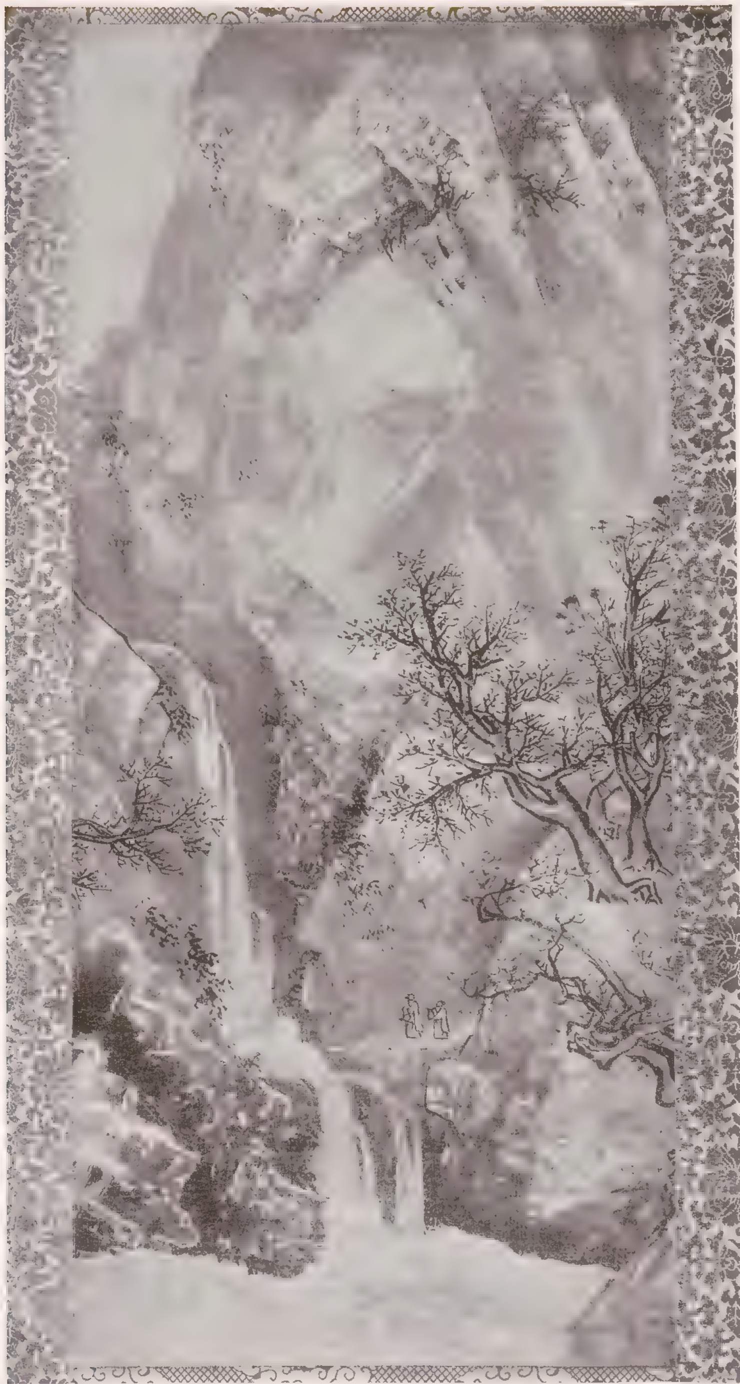
13. Chao Ta-nien — Winternebel



14. Li Ti *Büffel im Schnee*



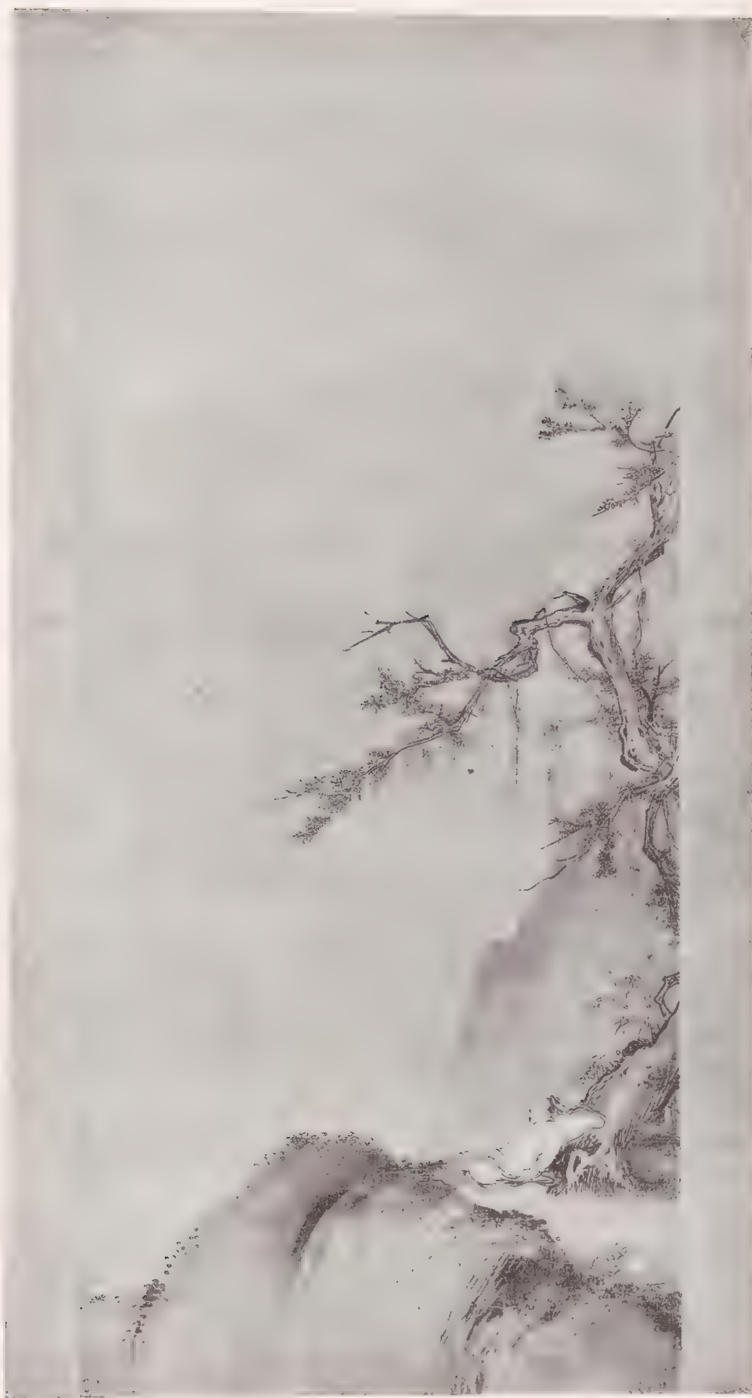
15. Li Ti *Büffel im Schnee*



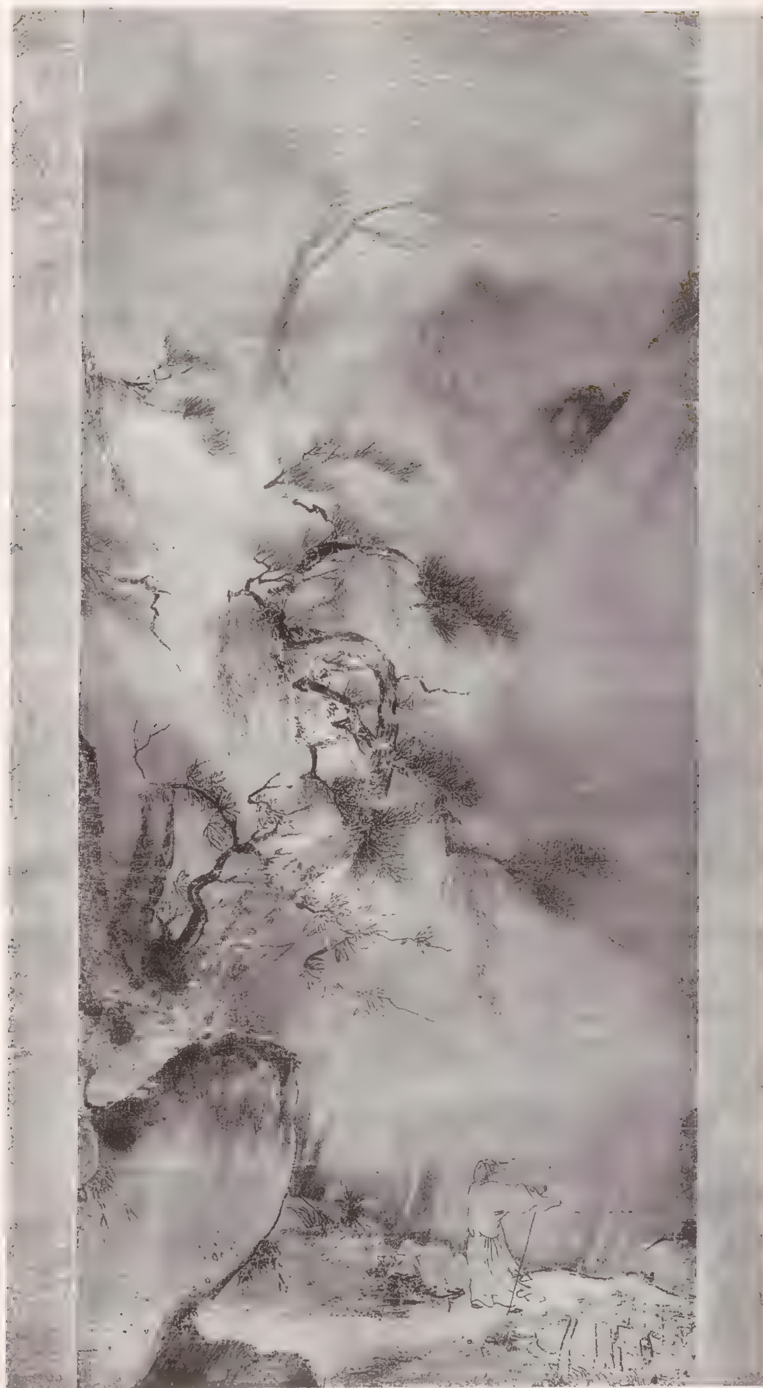
16. Wu Tao-tse zugeschrieben *Winter*



17. Wu Tao-tse zugeschrieben *Sommer*



18. Hui Tsung *Sommer*



19. Hui Tsung *Herbst*



20. Hui Tsung *Winter*



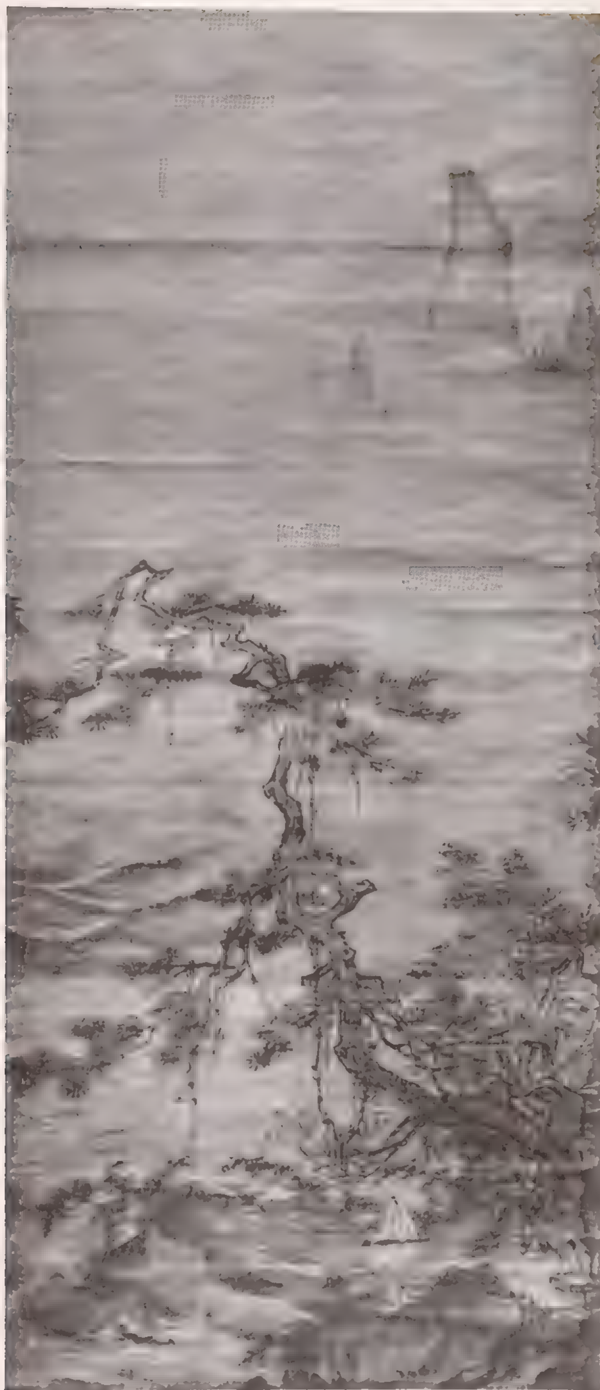
21. Ma Yuan *Ufer im Regen*



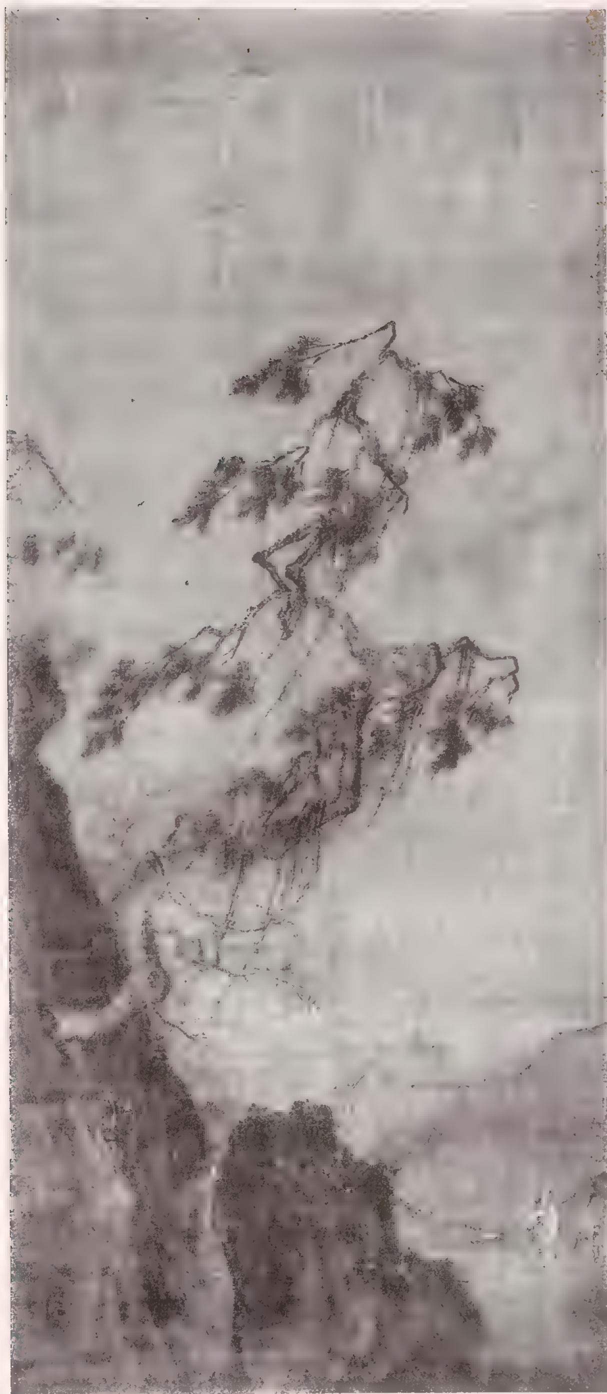
22. Ma Lin *Sommer*



23. Ma Lin *Winter*



24. Ma Kuei *Saitenspiel*



25. Li Jôsa *Herbst*



26. Hsia Kuei — Seeufer



27. Hsia Kuei *Regenlandschaft*



28. Hsia Kuei *Sommerlandschaft*



29. Hsia Kuei *Am Bach*



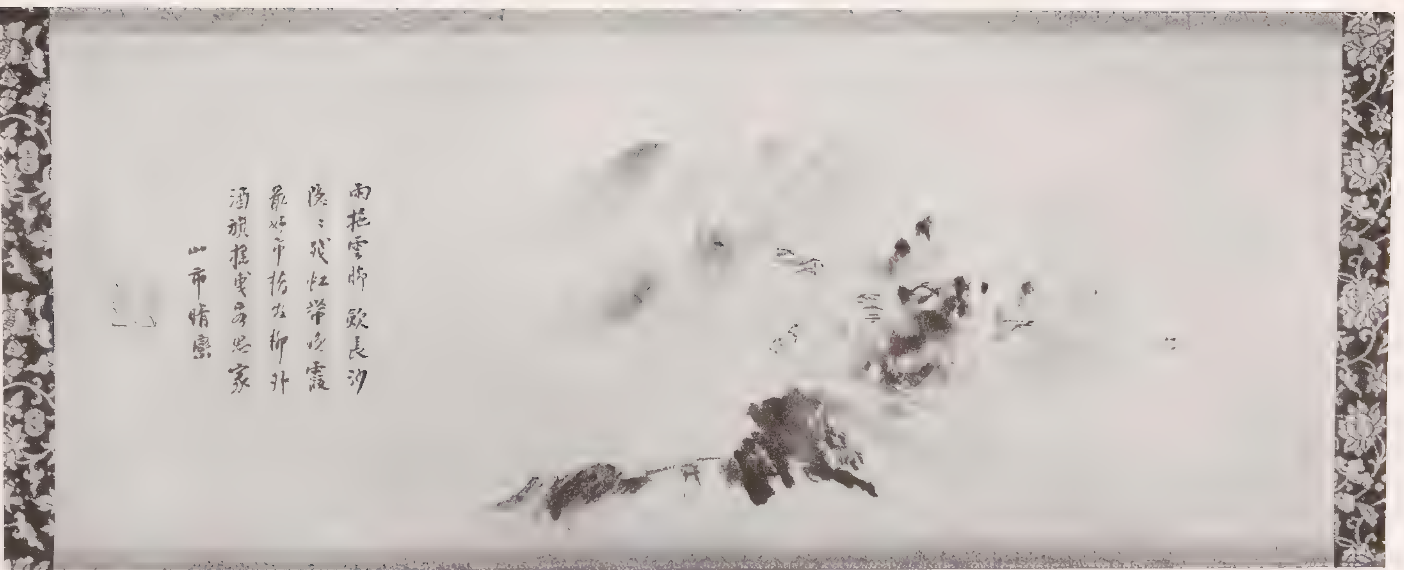
30. Hsia Kuei *Am Wasserfall*



31. Hsia Kuei *Reiher*



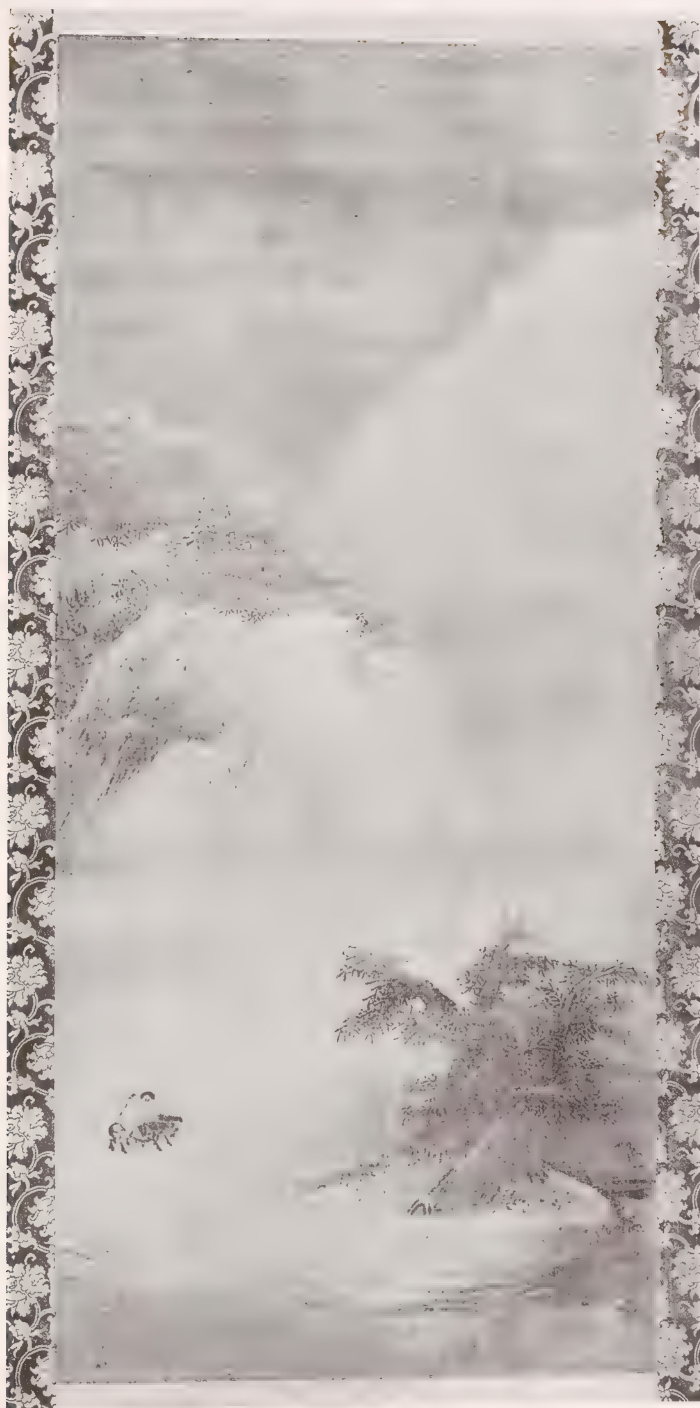
32. Chung-jên *See am Abend*



33. Mêng Yü-chien *Morgennebel*



34. Mêng Yü-chien *Bergwelt*



35. Liang K'ai *Schneewelt*



36. Liang K'ai *Tauwelt*



37. Kao Jan-hui *Frühlingsberge*



38. Kao Jan-hui *Sommerberge*



39. Kao Jan-hui *Winterberge*



40. Chao Tse-kung *Tao Yuan-ming*



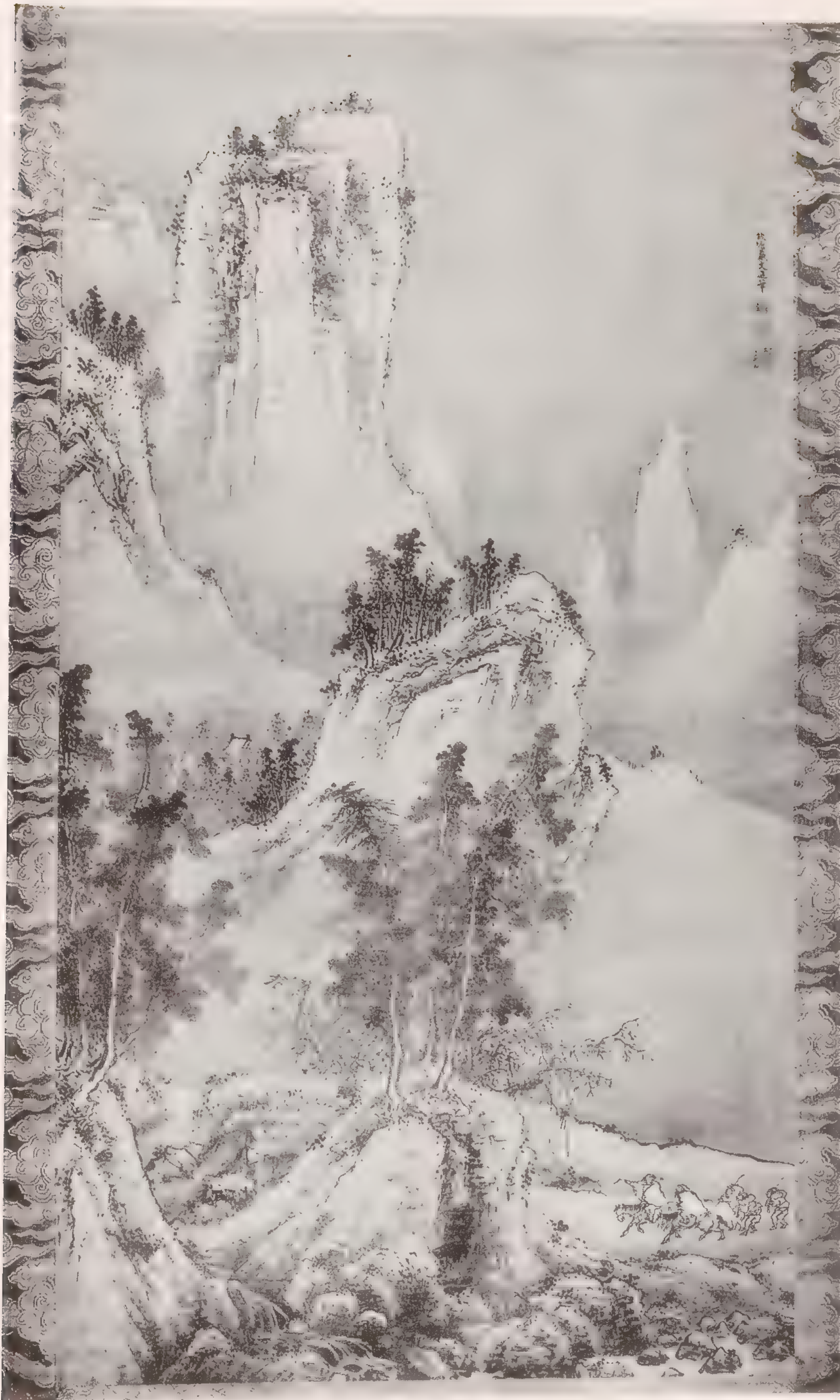
41. Tang Yin *Berglandschaft*



42. Shih Jui *Berglandschaft*



43. Ch'ou Ying *Frühlingsfest*



44. Tai Wên-chin *Winterberge*



45. Tai Wên-chin *Schneelandschaft*



46. Chu Tuan *Winterstrom*



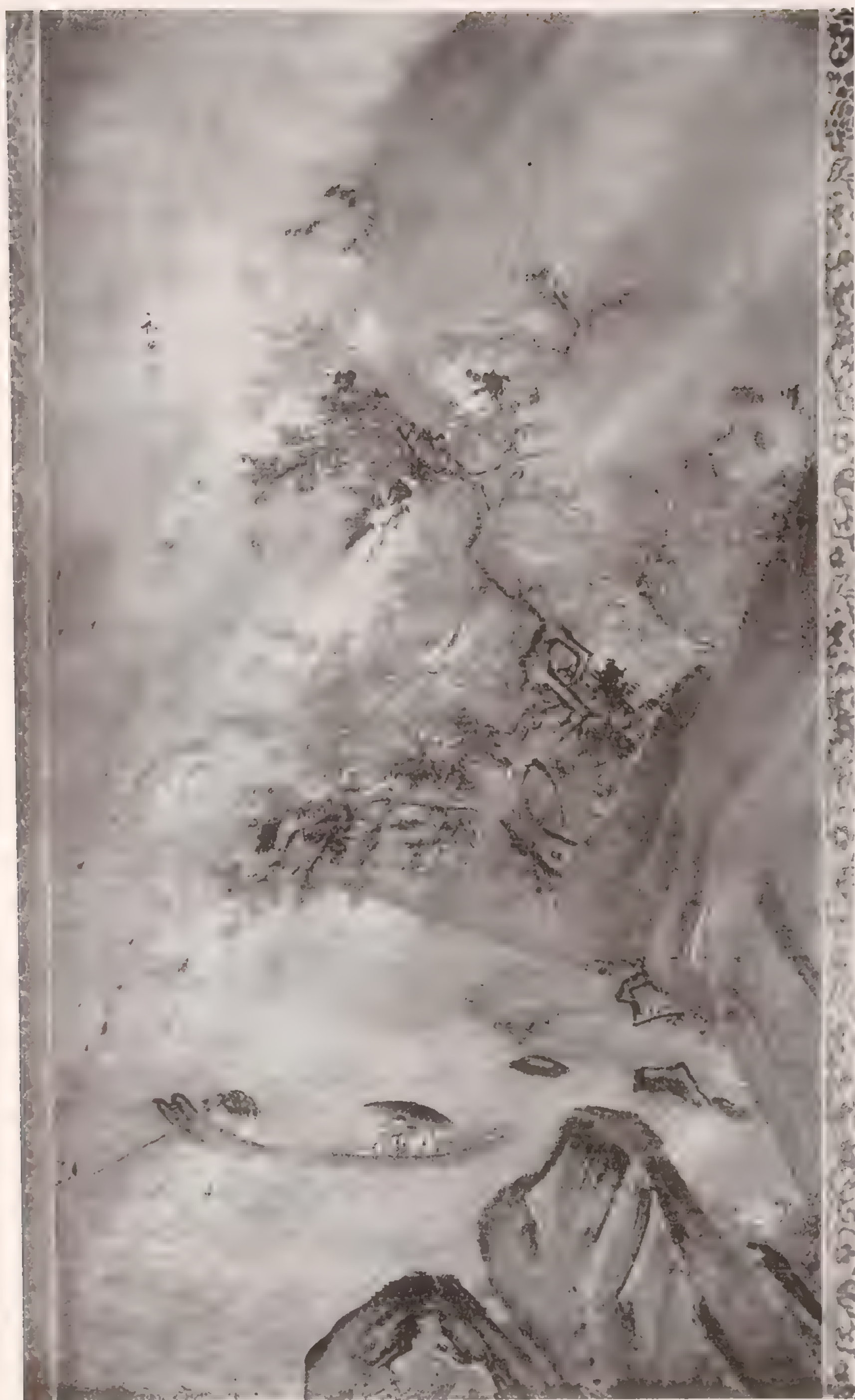
47. Chang Lu *Der Fischer*



48. Hsien Chin *Bergtal*



49. Hsien Chin *Mondschein*



50. Wu I-hsien *Regensturm*



51. Hsü Lin *Am Ufer*

DRUCK DER TAFELN: A. WOHLFELD, MAGDEBURG

Die Graphischen Bücher

Achim von Arnim, Die Majoratsherren. Mit 7 Lithographien von Karl Thylmann.

Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Mit 23 Vignetten und 10 farbigen Vollbildern von Emil Preetorius.

Gustave Flaubert, Drei Erzählungen. Mit 14 Lithographien von Albert Hoppler.

Anatole France, Der dürre Kater. Mit 24 Originallithographien von Rudolf Großmann.

Nikolaus Gogol, Der Zauberer. Erzählung. Mit 10 Holzschnitten von Karl Thylmann.

Christian Dietrich Grabbe, Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Mit 12 Originalholzschnitten von Karl Thylmann.

E. Th. A. Hoffmann, Der goldene Topf. Mit 12 Originallithographien von Karl Thylmann.

Richard Huelsenbeck, Doktor Billig am Ende. Ein Roman. Mit 8 Federzeichng. v. George Grosz.

Francis Jammes, Der Hasenroman. Mit 24 Lithographien von Richard Seewald.

Jean Paul, Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz. Mit 8 Radierungen von Karl Thylmann.

Gottfried Keller, Die drei gerechten Kammmacher. Mit 8 Holzschnitten von Ernst Würtenberger.

Ludwig Meidner, Im Nacken das Sternemeer. Mit 12 Zeichnungen des Verfassers.

Mynona, Der Schöpfer. Mit 18 Federzeichnungen von Alfred Kubin.

Ottomar Starke, Schippeliana. Ein bürgerliches Bilderbuch. Mit einem Vorwort von Carl Sternheim.

Voltaire, Kandide. Mit 26 Federzeichnungen von Paul Klee.

Conrad Weiß, Tantum dic verbo. Gedichte. Mit Steinzeichnungen von Karl Caspar.

Kurt Wolff Verlag München



LUDWIG BACHHOFER

DIE KUNST DER JAPANISCHEN HOLZSCHNITTMEISTER

Mit 69 Bildbeigaben



Zum ersten Male wird die Art der Kunstbetrachtung, die Wölfflin schuf, auf den großen Kreis japanischer Kunst angewandt; es löst sich die Reihe chronologisch eingeordneter Namen, Gesetzmäßigkeiten treten zutage, stilistische Untersuchungen legen den Gang der Entwicklung bloß; wir sehen im Ablauf japanischer Holzschnittkunst die vertrauten Formen europäischer Kunstentwicklung.

KURT WOLFF VERLAG
MÜNCHEN